

٦٤/٦٥

يوليو / مارس

٢٠٠٢ / ٢٠٠٣



الفنون الشعبية

عدد ٦٤/ ٦٥
يوليو ٢٠٠٢ / مارس ٢٠٠٣

أسسها ورأس تحريرها فى يناير ١٩٦٥
الأستاذ الدكتور عبدالحميد يونس
وأشرف عليها فنيًا
الأستاذ عبدالسلام الشريف



• الشهادات:

• جولة الفنون الشعبية:

• مكتبة الفنون الشعبية:

لوحات العدد:

للفنان: جميل شفيق

السكرتارية الفنية:

أحمد توفيق
دعاء مصطفى كامل
مادلين أيوب
نادية عبدالحميد السنوسى

التنفيذ:

مصطفى محمد على
سمير خليل
عصام إبراهيم
عصام الديب
(إدارة الجمع التصويرى)

صورتا الغلاف:

الأمامى: أشغال الخوص
من واحة القصر

الخلفى: زخارف سيناوية

هذا العدد

يستهل هذا العدد الدكتور **لطفى حسين سليم**، مقدماً لنا القسم الثانى من تساؤله عن: ما الأسطورى فى التراث العربى المدون المطبوع. بعد أن قدم فى العدد (٦٠-٦١) دراسته «الأسطورة فى الأدب العربى القديم فى العصر الجاهلى» نثراً وشعراً حيث تمثل المرحلة الجاهلية السابقة على الإسلام بمئة وخمسين عاماً مجالاً خصباً لدراسة موضوع الأسطورة. وفى هذا العدد يقدم دراسته «الأسطورة فى التراث الدينى» منذ أن اتصلت العقلية العربية - فى العصرين الأموى ثم العباسى - بشعوب أخرى غير عربية كالفرس واليونان وغيرهما، وازدهرت حركة الترجمة والتجميع وعرف، عن العرب أخبارهم وأيامهم والتصقت بها ما رواه وهب بن منبه وكعب الأحبار وغيرهما من قصص وأخبار.

تتناول الدراسة القصص المرتبطة ببداية خلق الأرض، وخلق آدم عليه السلام، ومراسم تكريمه. ويتوقف الدكتور **لطفى** أمام أقوال ابن عباس حول عاملين لا يخلوان من مبالغات أسطورية هما عامل القياس وعامل الزمن فى قصة خلق سيدنا آدم عليه السلام. كما توقف أمام طبقات الأرض السبع ومثال لذلك مقالة الثعالبى - فى قصص الأنبياء المعروف بالعرائس - عن الأرض الخامسة وحياتها ولكل منها ثمانية عشر ألف ناب....

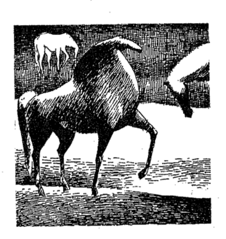
وفى كتب التفسير ما رواه القرطبى فى تفسيره: عن أحد القصاصين مع أحمد بن حنبل ويحيى بن معين فى مسجد الرصافة والخبر الذى أورده القرطبى له مؤشرات خطيرة - على حد تعبير الدكتور **لطفى** - تكشف عن وجود رواة قصاصين يقفون فى الأسواق والمساجد فيضعون على رسول الله صلى الله عليه وسلم أحاديث بأسانيد صحاح قد حفظوها، فيذكرون الموضوعات بتلك الأسانيد. ومن القرطبى إلى المبالغة فى الأعداد وتقديرها عند وهب بن منبه إلى تفسير الظواهر الطبيعية تفسيراً أسطورياً، ويشارك الدكتور **لطفى** القرطبى فى التردد والتشكك فى تعليقه على بعض الأحاديث النبوية بقوله «وهذا مردود لا يصح به نقل.... والله أعلم».

أما الأستاذ الدكتور **السيد حامد** فيقدم ترجمته عن «السحر»: بحيث كانت العلاقة بين السحر وكلا من الدين والعلم من أوائل الموضوعات التى أثارت اهتمام الأنثروبولوجيين. وقد اقتصر الاهتمام فى القرن التاسع عشر على أصول السحر فى علاقته بأصول الدين. ويتمثل ذلك فى كتابات **إدوارد تايلور وليفى بريل**. واقتصر كذلك على تأكيد القضايا التطورية الخاصة بتطور الدين أو العلم عن السحر، كما تتمثل عند **جيمس فريزر**. وفى أوائل القرن العشرين ظهر الاتجاه النفعى عند **مالينوفسكى**، إذ إنه يؤكد أن السحر يحقق وظائف نفعية للأفراد. وقد تعرض للنقد الشديد؛ فقد صار من المؤكد أن الحقائق والوقائع التى توفرها الإثنوجرافيا لا تتفق تماماً مع رؤيته. كما يؤكد **ليفى ستروس**، مؤيداً **مارسيل موسى**، أن المنطق الخفى للأفكار الدينية لم يكن نفعياً على الإطلاق، معتمداً فى ذلك على منهجه البنائى. وقد اهتم العلماء بالتمييز بين الشعوذة والسحر الضار. وتعتمد البحوث والدراسات على منظورين: ثقافى يرتكز على نظرية السببية والمنطق الخفى للمعتقدات،

وبنائى على أساس العلاقات الاجتماعية الأساسية القائمة بين الأفراد والجماعات (البناء الاجتماعى)، وأخيراً، يؤكد الكاتب على ضرورة التعليم للقضاء على الخرافات السحرية.

ومن الجزائر يقدم الأستاذ الدكتور **محمد عيلان** - أستاذ الآداب والفنون الشعبية، جامعة عنابة - دراسة ميدانية حول الأسماء والألقاب فى الجزائر، فالاسم هو اللفظ الذى يطلق على الشخص ليميزه (حضارياً) عما عداه من أبناء الشعوب الأخرى، كما يميزه اجتماعياً وثقافياً وسياسياً، وقد يكون الاسم مصدراً تاريخياً مهماً، كما فى بعض الأسماء المتولدة عن أحداث عاشها الإنسان وبخاصة تاريخه وتاريخ إسلامه؛ لذلك كانت الأمم والشعوب حذرة ودقيقة فيما تطلقه على أبنائها من أسماء.

والدراسة الميدانية تربط بين الاسم واللقب والكنية بالبيئة والمحيط الاجتماعى سواء أكانت الأسماء مفردة (مرتجلة - مشتقة) أو مركبة [من اسمين - مركب من الاسم و(أب، أو ابن، أو ولد) - المركبة تركيباً تضاف إليه ياء النسب أو تركيباً إسنادياً أو تركيباً إضافياً]. لتصل إلى مرجعية الأسماء أو المصادر التى يلجأ إليها الواضع لينقل الاسم من دلالته على ما وضع له فيمس به الشخص لعلاقة قد تكون المشابهة أو تكون الفأل الحسن، وقد تكون الخوف عليه حتى لا يصاب بالنوائب، وقد يكون التقرب إلى الله سبحانه وتعالى، وقد تكون ذكريات سلف صالح يرغب الإنسان فى أن يتذكرها باستمرار وهذه المصادر كثيرة اختار منها د. **محمد غيلان** ثمانية وعشرين مرجعاً تبدأ من أسماء مصدرها المعتقد الإسلامى وما يتصل به. وتنتهى بأسماء مصدرها الأثاث والأدوات المنزلية.





ويقرأ الأستاذ **عماد على عبداللطيف** حكاية «على الزيبق المصرى» إحدى حكايات ألف ليلة وليلة ليقوم الراوى على الزيبق كشاطر متمكن فى فن الحيل متصوراً الرحلة/ الطريق إلى المعرفة والوعى كأحد الطرق للقراءات الموضوعية لنص على الزيبق، فالرحلة إلى بغداد طريق المعرفة ليكتشف على الزيبق ذاته على المستويين الداخلى والخارجى. هذه القراءة تعتمد على العلاقات مع: السقاء، وشاه بندر التجار، وسبع الفلاء، والبدوى وقبيلته، والولد الصغير، ودليلة المحتالة، وزينب النصابة، وزين السماك، واليهودى الساحر، وبنت اليهودى، وبنت السقطى ومن قبلهم أتباع صلاح الدين المصرى، وأحمد الدنف كبير شطار بغداد وأخيراً الخليفة الذى طلب من على أن يحكى ما جرى له من الأول إلى الآخر ويهبه قصر اليهودى، وبذلك يكون المصرى قد استكمل طريقه إلى المعرفة فتخلص من إسار الطبيعة وأخضع رغباته وغرائزه، وتخلص من النمط السلبى لطالب المعرفة، وسيطر على أدوات المعرفة من حدس وعقل وعلم الروحانى وأصبح مهيأ لأن يعمر الأرض بمعارفه؛ لذا فالراوى يزوجه بأربع نساء وهذه هى الحالة الفريدة فى ألف ليلة وليلة التى يتزوج فيها رجل أربع نساء. ولعل هذه القراءة الموضوعية تفتح الباب لقراءات متعددة لنص على الزيبق المصرى من وجهات نظر مختلفة وبأدوات منهجية متنوعة.

ثم يقدم الأستاذ **محمد عبدالرحمن** ترجمة لحكاية «المرأة التى حاولت أن تغير مصيرها» من كتاب «أساطير الخلق الأفريقية» إعداد: **أولى بيير** وهى أسطورة من نيجيريا؛ أسطورة «اجبوينبا» التى تتمتع بقوة لا تعادلها قوة أخرى على الأرض. ففى سن مبكرة استطاعت أن تعالج المرضى وتأتى لهم بالشفاء وتتنبأ وترى المستقبل وما هو بعيد، وتعرف لغة الحيوان والعشب والشجر، وذاع اسمها وأصبح على كل شفاه ولكن بالرغم من هذا شعرت أن حياتها خاوية وأرادت أن يكون لها أطفال. ورأت أن ترحل إلى ووينجى الأم لتعيد خلقها من جديد. وبدأت الرحلة/ المصير إلى أن تجردت من كل القوى التى حصلت عليها ولم تستطع مواجهة ووينجى وظلت تجرى حتى قابلت امرأة حامل فاختبأت فى عينيها... وحتى الآن فإن من تراه ينظر إليك، حينما تنظر فى أعين شخص ما، هو أجبوينبا.

ويقدم الدكتور **إبراهيم عبدالحافظ** ترجمة لمقال «تأثير النص الثابت» تأليف **ألبرت لورد** والذى نشر للمرة الأولى بمناسبة تكريم «**رومان چاكبسون**» فى عيد ميلاده السبعين (١١ أكتوبر ١٩٦٦). حيث يتساءل **ألبرت لورد** على أى نحو تؤثر النصوص المكتوبة على التقاليد الشفاهية؟. «إننى أود فى هذه الورقة أن أتوجه نحو هذا السؤال باختصار وأن أختبر بعض الأدلة التى طرحت عن طريق استخدام المادة الميدانية فى مجموعة «**مليمان بارى**» للأدب الشفاهى وسوف أحصر مهمتى هنا فى التأثير النصى أو القولى تقريباً، ولذا يقسم **ألبرت** نصوص «**بارى**» إلى ثلاث مجموعات غير متساوية:

(أ) أغان لم تتأثر بأى مجموعة مدونة وتظهر أنها نقية تماماً فى شفاهيتها التقليدية.

(ب) وهى أكبر نوعاً من المجموعة (أ) وتظهر تأثراً بمجموعة «كارازدتش» المطبوعة (جمعت فى الربع الأول من القرن التاسع عشر).

(جـ) نصوص تعد حالة من النسخ التام أو الحفظ الحرفى من الكتاب.

ويختبر ألبرت **لورد** نصاً من كل مجموعة، لنرى بالضبط الاختلافات القائمة بين النصوص الأحدث والنصوص الأقدم وأهمية التقاليد الحية أثناء الأداء فى فترة إبداعها الحقيقية.





وتستكمل المجلة ترجمة كتاب **ماتياس ڤولر وڤالتراود ڤولر - الأخوان ڤولر -** حول الحكاية الشعبية والتى يقوم بترجمتها عن الألمانية الأستاذ **أحمد فاروق** والفصل المترجم فى هذا العدد بعنوان «فصل خاص عن: حكاية القط ذى الحذاء» يحاول هذا الفصل متابعة الموتيف الأساسى لحكاية القط ذى الحذاء، كيف يعاد حكيه وإعادة تشكيله دون أن تخرج الصياغات المتعددة عن أصل الموتيف فى هذه الحكاية المحبوبة والمعروفة لدى الجميع. فالعون الذى يقدمه حيوان ذكى ونافع للإنسان - فى الحكايات السحرية القديمة وحكايات الحيوان - والقطة تنتمى إلى تلك الحيوانات. ويكفينا أن نتذكر الاحترام الذى أبداه قدماء المصريين لهذا الحيوان. ويتناول **الأخوان** طراز الحكاية فى مناطق كثيرة من العالم عن نموذجها

الأساسى وبشكل القطاع العرضى فنرى مدى اتساع مجال حكاية واحدة. فالحيوان المعين الموجود فى المخزون الحكائى القديم يمكنه التحول ويمكنه التطور. وتعيش الحكاية وتتغير مع الزمن ومع راويها وسامعيها وبيئتها، لكونها صيغت بالقانون الشعرى للنقل الشفاهى وعاشت وتعيش فيه ولكنها متغيرة حسب الظروف. فيتغير الشكل لكن الجوهر يبقى.

وفى مجال الثقافة المادية يقدم الأستاذ **مجدى عبدالجواد علوان عثمان** دراسته المعنونة «إضافة جديدة إلى مشكاوات العصر المملوكى فى مصر» وتتمثل الإضافة الجديدة فى مشكاة من الزجاج المموه بالمينا تم العثور عليها حديثاً لدى أحد العاملين بجامع الشيخ **محمد الشناوى** ببلدة «محلة روح» الواقعة بين مدينتى طنطا والمحلة الكبرى وأخبر أنها كانت موجودة فى الجامع القديم قبل هدمه.

وتتناول الدراسة وصف هذه المشكاة: الحالة، المقاسات، الوصف الفنى والزخرفى ومن الدراسة الوصفية يتبين احتواء المشكاة على العناصر الأساسية الداخلة فى تكوين الشكل العام الفنى والزخرفى للمشكاوات، ثم الدراسة التحليلية للعناصر:

١ ـ الرنوك الواردة ووظيفة صاحبها.

٢ ـ سلسلة الألقاب.

٣ ـ الزخارف والألوان بالمينا والتذهيب (الأسلوب الفنى).

ومن التحليل يمكننا تأريخ المشكاة ووضعها فى فترتها التاريخية الصحيحة التى صنعت فيها وقد حددها الأستاذ **مجدى علوان** بأنها ترجع لعصر المماليك فى مصر فى أواخر القرن (٨هـ/١٤م) مع ترجيح إرجاعها لعصر السلطان الملك **أبو سعيد سيف الدين برقوق بن آنص العثمانى اليلبغاوى** الجركسى السلطان الخامس والعشرين من سلاطين المماليك بالديار المصرية وأول ملوك الجراكسة.

ويترجم الأستاذ **محمد بهنسى** دراسة بعنوان «الأشكال الفولكلورية: الحكاية النثرية» للأستاذ **وليام باسكوم** أستاذ علم الأنثروبولوجيا بجامعة كاليفورنيا والتى قدمها الأستاذ **الآن دندس**. يقترح باسكوم مصطلح «الحكاية النثرية» ليضم الأشكال الثلاثة: الأساطير؛ والحكايات الخرافية؛ والحواديت الشعبية باعتبارها أنواعاً فرعية من فئة شكلية أكثر اتساعاً وهى الحكاية النثرية. حيث ترتبط الأشكال الثلاثة فيما بينها برباط واحد، وهو أنها حكايات منثورة. وهذا الاقتراح يوفر نظاماً تصنيفياً، حيث يتم وضع هذه الأنواع داخل فئة واحدة يتم تعريفها من ناحية الشكل فقط مثلها فى ذلك مثل الأمثال. والألغاز والمواويل والأنواع الأخرى من الفنون اللفظية.

كما يقوم الأستاذ **وليام باسكوم** بعمل مسح شامل لهذه الأنواع التقليدية اعتماداً على تقارير ميدانية قام بها علماء الأنثروبولوجيا فى مناطق كثيرة من العالم، ويرى **دندس** فى مقدمته أننا عند قراءة نص **باسكوم** عن «الأشكال الفولكلورية: الحكاية النثرية» لابد أن نضع فى اعتبارنا التمييز بين الفئات التحليلية والفئات الأهلية ونفرق بين الأشكال باستعارة النمط الخطى للزمن ونهتم بالفوارق الكيفية بين الأنواع السردية. ولعل الاعتبارات التى وضعها **دندس** تشكل مرشداً لقراءة نص **باسكوم** التصنيفى المهم لحاجة علم «المأثورات الشعبية» إلى تحديد مصطلحاته الأساسية وتوضيحها مثل أى مجال دراسى آخر؛ ذلك لأنه من العلوم التى أصيبت بلعنة التعريفات المتناقضة والمتضاربة.

ويقدم الكاتب المسرحى **رأفت الدويرى** الحكايات المترجمة حول الأحلام؛ حكاية شعبية من اليابان. فى قرية نومورا اليابانية تجلس السيدة **توسون أتانابى** حكاءة القرية لتحكى **لروبرت. ج. آدامز** (جامع حكايات) حكاية «الرجل الذى اشترى حلماً». يشترى رجل حلم جاره، ويقترض من أجل أن يصبح هذا الحلم حقيقة ويحصل على الجرة المملوءة بالذهب. ويذهب عبر رحلة قاسية ويعود بلا جرة. يعود بلا مال.. ويكتشف أن بداخل منزله الذهب يغطى أرضية حجراته وأن الجرة أتت إليه لأنه الشخص المفروض أن يأخذ الجرة.

ونقرأ مع الأستاذ **إبراهيم حلمى** «مقامات الحريرى» باعتبارها تعبيراً عن الوجه الشعبى لثقافة المجتمع العربى ـ دراسة فولكلورية ـ وهذه الدراسة الثالثة بالعدد التى تقوم بفحص التراث المدون المطبوع بعين الباحث الفولكلورى؛ حيث ترى

البيئة العربية فى العصر العباسى ذخرت بالكثير من الصور ذات المأثورات الشعبية «الفولكلورية» بما تعبر به عن عراقة وأصالة وتمسك بمأثوراتها الشعبية العربية ويتبدى ذلك فى صورة: الأمثال؛ والعادات؛ والمعتقدات؛ والألغاز؛ والمهن والحرف الشعبية ويظهر هذا الأمر فى الكثير من كتب التراث العربى بصفة عامة ومقامات الحريرى ذاتها على وجه الخصوص على حد تعبير الأستاذ **إبراهيم حلمى**.

ويرصد الدكتور **محمد عمران** حركة الاهتمام بالمأثور الموسيقى الشعبى فى مصر خلال المئة عام المنصرمة بدراسته المعنونة «حركة الاهتمام بالمأثور الموسيقى الشعبى فى مصر ـ نشأتها وتطورها» وهو الاهتمام الذى يمكن تحديد عمر مسيرته بالخمسين عامًا الماضية وهو العمر التقديرى للفترة التى شهدت حركة الاهتمام النشطة لكل من الاتجاهين الاستلهام والدرس الأكاديمى، وأيضاً تتبع ورصد موضوعات النشاط الموسيقى وأدواته وتتبع أشكال التغير والبحث عن آلياته. ويحرص الدكتور **محمد عمران** على عدم تخطى كافة أشكال الاهتمام بالمأثور الموسيقى الشعبى فى مصر بعرضه كافة الجهود التى بذلت من أنشطة الرحالة والمستشرقين وخاصة منذ أواخر القرن الثامن عشر، إلى أن يصل للجهود المحدثة التى بذلت فى إطار ما يسمى اليوم بـ «حماية المأثور الشعبى وصونه» أو إعادة بث الحياة فى بعض أشكاله».

ويرى الدكتور **محمد عمران** الجهود التى شكلت حركة الاهتمام بالمأثور الموسيقى الشعبى فى مصر فى عدة مناح:

الأول: جهود المؤرخين والرحالة والمستشرقين.

الثانى: عمليات الجمع الميدانى والأرشفة.

الثالث: تصنيف الموسيقا الشعبية.

الرابع: البحوث والدراسات الموسيقية وأدواتها.

الخامس: الموسيقا الشعبية فى مجال الاستلهام والتوظيف.

السادس: قضية الصون والحماية.

ومن اليمن تقدم الأستاذة **أروى عبده عثمان** دراسة بعنوان «من تقاليد رمضان عند أطفال اليمن» وتختار بعضاً من التقاليد التى يمارسها أطفال اليمن للاحتفاء بشهر رمضان وكيف يستقبل بالأغانى والأهازيج المصحوبة بالألعاب والرقصات الشعبية. من هذه التقاليد: الشواعة؛ التناصير؛ ليلة الشعلبة؛ المساى وتصف الدراسة طرق المعيشة وأساليبها فى كل مناسبة من المناسبات الأربع وما يردد من أغان وأماكن ممارستها مع تقديم قائمة لشرح الألفاظ المستغلقة بالدراسة.

ويتناول الأستاذ **عامر محمد الوراقى** آلة الرباب فى المعاجم والكتب العربية وبعض الكتب المترجمة إلى العربية. يبدأ من المصباح المنير ومختار الصحاح ويعرج إلى غيرهما من المعاجم ليتبع مفردة «الرباب» ـ السحاب الأبيض ـ واحدته ربابة إلى ربابة آلة شعبية ذات وتر واحد كما حدد المعجم الوجيز، ومن المعاجم اللغوية إلى معجم الفولكلور للأستاذ الدكتور **عبدالحميد يونس**: «اسم يطلق على آلة وترية يعزف عليها بالقوس...» وتتحدد مكونات الرباب بين الشعر والغناء وصناعة البيئة كآلة لها قيمة كبرى فيما تقدمه من ألحان شعبية.

ويصف الأستاذ **مجدى الجابرى** «احتفالية السبوع» باعتبارها ممارسة طقسية لا تقتصر فقط على الاحتفالية التى تقام للمولود فى مساء اليوم السابع لميلاده، بل تسبقها مراحل الإعداد والتجهيز والتى تستمر طوال الأيام الستة السابقة ليوم السبوع. ويرى **الجابرى** أن احتفالية السبوع تنتمى إلى فنون الأداء الحركى الشعبية، ولهذا يمكن استلهامها أو توظيفها فى أحد فنون العرض، وأيضاً لكونها تحوى الكثير من العناصر الفنية.

وفى هذا العدد نقدم خمس شهادات لخمس مبدعات فى مجالات مختلفة وهن: الأستاذة الأديبة **سحر توفيق** وعنوانها «التراث المصرى الشعبى والقديم»، والأستاذة الفنانة التشكيلية **سوسن عامر** وعنوانها «استلهام التراث فى لوحات فنية معاصرة»، والأستاذة السينمائية **عطيات الأبنودى** وعنوانها «السينما التسجيلية وإيقاع الحياة» والأستاذة الأديبة **ميرال الطحاوى** وعنوانها «العلم مفتتح الحكاية» والأستاذة الكاتبة **نعمات البحيرى** وعنوانها «زمن البراءة وسحر الحكاية».

وفى «جولة الفنون الشعبية» تقدم الدكتورة **سوزان السعيد** وقائع افتتاح المتحف الاثنوجرافى للتراث الثقافى للواحات بمدينة القصر بالواحات الداخلة؛ بمقدمة نظرية وتاريخية عن المتاحف التى تعنى بالثقافة الشعبية وتقاليد الشعوب وتصنيفها فالمتحف الاثنوجرافى يهتم بجميع المواد الثقافية من بيئة معينة والمتحف الاثنولوجى يهتم بجميع المواد الثقافية من مختلف الشعوب. أما المتحف الانثروبولوجى فيهتم بالجانب الفيزيقى للإنسان وشكله والهياكل العظمية، ومتحف الفولكلور لجميع المواد الثقافية التى توضح الإبداع الفنى للإنسان، والمتحف البدائى يهتم بجميع الفنون عند الشعوب والقبائل البدائية، ثم تقدم نماذج من العالم لكل متحف.

وتنتقل الدكتور سوزان السعيد إلى وصف المتحف الاثنوجرافى بالواحات من حيث الموقع الجغرافى للمتحف والمنزل المختار له والمادة الموجودة بالمتحف مع استعراض للجهود الذى قدمت من أجل هذا المتحف وبخاصة جهود الأستاذة الدكتورة عليه حسين والتى بدأت منذ زمن بعيد إلى عام ١٩٦٠ حيث كانت الدكتوره طالبة فى مرحلة الدكتوراه، إلى كلمتها التى ألقيت ضمن وقائع الافتتاح والذى حضره السيد محافظ الوادى الجديد اللواء مدحت عبدالرحمن وكوكبة من المشتغلين بالشئون الشعبية والآثار الإسلامية والقبطية.

وفى الجولة أيضاً عرضٌ لرسالة الماجستير للأستاذة **سوسن محمد محمود الجنايني** بعنوان «فنون البيئة السيناوية فى عمارة السياحة» والتى نوقشت فى كلية الفنون الجميلة - جامعة حلوان بإشراف كل من الأستاذ الدكتور **ممدوح عبده يوسف** أستاذ الديكور بالكلية سابقاً والدكتور **جودت نصريباوى** مشرفاً مشاركاً ومناقشة الأستاذ الدكتور **محمد عبدالفتاح البيلى** رئيس قسم الديكور بالكلية سابقًا والأستاذ الدكتور **سليمان محمود** أستاذ الفنون الشعبية وعميد كلية التربية الفنية سابقاً.

وتقدم الأستاذة **نادية السنوسى** عرضها لأبواب الرسالة ومقدمتها والذى يشتمل على تأريخ لفنون البيئة السيناوية المختلفة، ثم فنون البيئة السيناوية فى العمارة الداخلية للسياحة، إلى العمارة السياحية فى المناطق الساحلية بسيناء وهو الجزء الميدانى من الدراسة. ويعتبر البحث جهداً متميزاً فى مجال الرؤية الجمالية والفنية لفنون البيئة السيناوية واستلهامها فى عمارة السياحة.

فى مكتبة «الفنون الشعبية» يقدم الأستاذ **شمس الدين موسى** قراءة فنية وشعبية لواحد من جيل الكتاب والأدباء المصريين فى نهاية القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين الذين تفتحت مواهبهم فى الربع الأول منه ووصل عطاؤهم إلى الجميع أمثال **طه حسين، والعقاد، وسلامة موسى، والمازنى، وتوفيق الحكيم، وحسين فوزى**... وغيرهم ويكون اسم **يحيى حقى** متربعاً وسط هؤلاء. وتتعرض القراءة إلى الجوانب الفنية فى اللفظ والعبارة والتركيب والتصوير وما تفعله الجوانب الفنية من حيوية وحياة داخل النصوص سواء أكانت إبداعية أو نقدية. والجوانب الشعبية ذات البعد القومى فى اهتمامات **حقى** سواء فى الموسيقى أو الغناء أو العمارة أو التشكيل، ومن تضافر الجانبين الشعبى والفنى يقدم حقى بطاقة روحية كبيرة لعالمه الذى يمكن أن يعيش لمئات السنين.

التحرير

الأسطورة
فى التراث الدينى

د. لطفى حسين سليم




أولاً: فى قصص الأنبياء:

حفل القرآن الكريم بقصص الأنبياء والرسل والصالحين كأهل الكهف، وغيرهم. وما جاء به القرآن الكريم من أخبار هؤلاء لا يأتيه الباطل من بين يديه ولا من خلفه، وما قدمه من قضايا ومن قصص الشعوب البائدة - كعاد وثمود - لا يتطرق الشك إليه، وليس الهدف من ورود هذه القصص مجرد الأخبار أو رواية القصص عن تلك الشعوب، وإنما استخلاص العبرة والموعظة للاهتداء والاقتداء.

ومنذ أن اتصلت العقلية العربية - فى العصرين الأموى ثم العباسى - بشعوب أخرى غير عربية، كالفرس واليونان وغيرهم، ازدهرت حركة الترجمة والتجميع، وعرف عن العرب أخبارهم وأيامهم، والتصقت بها ما رواه وهب بن منبه، وكعب الأحبار وغيرهما من قصص وأخبار.

ونتاج ما سبق كله، تسربت موجات من المبالغات تجاوزت حد المعقول فى أخبار العرب - ذات الاتجاه الأسطورى - بالوضع والكذب فيما روى، ومن هؤلاء - على سبيل المثال - محمد بن السائب.

وقد سيطر الاتجاه الأسطورى على الفكر العربى فى بعض مراحله، وانتقل إلى كثير من المؤلفات. فإذا أخذنا نموذجين لهذا الاتجاه، وهما كتابا تفسير القرطبى، وقصص الأنبياء المسمى بالعرائس للعلامة ابن إسحق أحمد بن محمد إبراهيم الثعلبى، يتضح لنا هذا الاتجاه الأسطورى المسيطر عليهما.

الجوانب الأسطورية فى قصص الأنبياء للثعلبى:

اتخذ الثعلبى فى كتابه منهجاً يعتمد على:

١ - إيراد أسماء الرواة والإخباريين الذين نقل عنهم دونما اهتمام أو تحقيق لصدق أو كذب ما يروونه.

٢ ـ ذكر أسماء الرواة دونما اهتمام بالتسلسل، والغض ـ كثيراً ـ لأسماء الرواة والإخباريين.

٣ ـ عدم مطابقة الخبر المروى ـ أحياناً ـ للآيات الكريمة أو الأحاديث النبوية التى يستشهد بها خاصة فى التفاصيل.

٤ ـ اختلاف أساليب الروايات، والحوار بين الشخصيات التى تدور الأحداث حولها فإذا تعرضنا للأخبار أو الروايات ذات الاتجاه الأسطورى نجد منها:

(أ) بداية خلق الأرض:

* قبل أن نتعرض للأرض وما يتصل بها من بداية خلقها، وكيفية تكوين السماوات والجبال وغير ذلك، نود أن نشير إلى أن ما لا يتطابق مع ما جاء فى القرآن والسنة فهو موضع شك يحتاج إلى يقين بالبينة أو البرهان العقلى، وليس أمامنا إلا أن نورد الخبر كما جاء فى كتب التراث دونما نقد أو تمحيص. ومن ذلك بداية خلق الأرض بما فيها، فقد روى الرواة بألفاظ مختلفة ومعان متفقة «أن الله تعالى لما أراد أن يخلق السموات والأرض خلق جوهرة خضراء أضعاف طباق السموات والأرض، ثم نظر إليها نظرة هيبة فصارت ماء، ثم نظر إلى الماء فغلى وارتفع منه زبد ودخان وبخار، وأرعد من خشية الله، فمن ذلك اليوم يرعد إلى يوم القيامة، وخلق الله من ذلك الدخان السماء، فذلك قوله تعالى: ﴿ثم استوى إلى السماء وهى دخان﴾[1]. أى قصد وعمد إلى خلق السماء وهى بخار، وخلق من ذلك الزبد الأرض»[2].

وحاشى لله أن نعترض على ما جاء فى كتاب الله، فهو لا يأتيه الباطل من بين يديه ولا من خلفه، ولكن وجه الاعتراض على ما ورد فى قول الرواة من تفاصيل أو وصف أو حوار على لسان الأرض أو الجبال أو غير ذلك.

* واختلف المفسرون حول تفسير افتتاحيات بعض السور القرآنية مثل: الر، طسم، كهيعص، الم.. إلخ، ومنها ما جاء فى قوله تعالى: ﴿ق والقرآن المجيد﴾[4]. فقالوا:

«أول ما خلق الله الأرض عجت وقالت: يا رب تجعل علىّ بنى آدم يعملون علىّ الخطايا، ويلقون علىّ الخبائث فاضطربت فأرساها الله تعالى بالجبال فأقرها، وخلق الله تعالى جبلاً عظيماً من زبرجدة خضراء (من الملاحظ تكرار اللون الأخضر فى كثير من المرويات) خضرة السماء يقال له جبل قاف، فأحاط بها كلها وهو الذى أقسم الله به، فقال: ﴿ق والقرآن المجيد﴾[5].

ونرى مما سبق وجه اعتراض الأرض على خلق بنى آدم فوقها... فهل يعقل أن يعترض مخلوق على إرادة الخالق فى حوار مختلق؟!

وخلق الجبال لإرساء الأرض وثباتها مذكور فى كتاب الله ـ سبحانه وتعالى ـ ولكن هل أشارت الآيات الكريمة على أن (ق) هو جبل له تلك الأوصاف الواردة فى أقوال الرواة، وأنه مخلوق من زبرجدة خضراء؟!

* ويصف الثعلبى طبقات الأرض السبعة دونما استشهاد بآية كريمة أو حديث شريف يؤيد ما أورده من أوصاف طبقاتها. ومثال ذلك ما قاله عن الأرض الخامسة، ففيها: «حيات لكل منها ثمانية عشر ألف ناب، كل ناب منها ثلثمائة وستون فقار، فى كل فقار ثلثمائة وستون فرقاً من السم، كل فرق منها ثلثمائة قلة لو وضعت قلة منه على الأرض لمات أهل الدنيا من نتنه. وفيها أيضاً حيات لكل منها ثمانية عشر ألف ناب، كل ناب منها كالنخلة الطويلة وفى أصل كل ناب ثمانية عشر ألف قلة من السم لو أمر الله حية أن تضرب بناب من أنيابها أعظم جبل فى الأرض لهدته حتى يعود رميماً، وإنها لتلقى الكافر فتسمه فتقطع مفاصله..»[6].

(١) سورة فصلت. آية (١١).
(٢) ابن إسحق أحمد بن محمد إبراهيم الثعلبى، **قصص الأنبياء المسمى بالعرائس** ـ مكتبة الجمهورية العربية ـ بلا تاريخ ص (٣).
(٤) سورة ق. آية (١).
(٥) المرجع السابق، ص (٤).
(٦) المرجع السابق، ص (٤).

والله قادر على كل شيء في إيجاد مخلوقاته بالكيفية التي يريدها ولكن مثل هذه الفخامة لتلك الحيات قد توجد في جهنم لا في الأرض الخامسة.

(ب) حول خلق آدم عليه السلام:

تسللت أساطير كثيرة إلى قصص الأنبياء، روى وهب بن منبه بعضها أو كعب الأحبار أو ابن عباس أو غيرهم.

ويستشهد بآيات قرآنية على ما يرويه هؤلاء حتى ولو لم تتطابق هذه الآيات مع ما يروى. ومن ذلك كيفية خلق آدم - عليه السلام - وبداية تكوينه وكمال خلقه، إذ بعد أن اكتمل خلق آدم - عليه السلام - جسداً بلا روح أراد الله أن ينفخ في آدم - عليه السلام - الروح. وأمرها أن تدخل فيه، فقالت الروح مدخل بعيد القعر، مظلم المدخل. فقال للروح ثانية، فقالت مثل ذلك، وكذلك ثالثة إلى أن قال في الرابعة ادخلي كرها واخرجي كرها. فلما أمرها الله تعالى بذلك دخلت في فيه، فأول ما نفخ فيه الروح دخلت من دماغه، فاستدارت فيه مقدار مائتي عام، ثم نزلت في عينيه، ثم نزلت في خياشيمه، فعطس، فحين فراغه من عطاسه نزلت الروح إلى فيه ولسانه، فلقنه الله - تعالى - أن قال الحمد لله رب العالمين. فكان ذلك أول ما جرى على لسانه، فأجابه ربه - عز وجل - فقال يرحمك ربك يا آدم، للرحمة خلقتك، قال تعالى: سبقت رحمتي غضبي.

ثم نزلت الروح إلى صدره فأخذ يعالج القيام فلم يمكنه، وذلك في قوله تعالى: ﴿وكان الإنسان عجولاً﴾ وقوله: ﴿خلق الإنسان من عجل﴾(٧).

(٧) المرجع السابق، ص (١٦، ١٧).

ونلاحظ على الخبر المروي ما يأتي:

١ - إن الثعلبي ذكر الخبر منسوباً إلى العلماء، لكنه لم يحدد لنا أسماءهم.

٢ - إن تكرار الأمر من الله للروح بدخولها جوف آدم والحوار الدائر بينهما يتعارض مع قوله تعالى: ﴿ونفخنا فيه من روحنا﴾ ثم إن الحوار يدل على معصية الروح فكيف يتفق هذا عقلاً ومنطقاً؟!

٣ - عند وصول الروح إلى صدر آدم، ومحاولته القيام، هل هو دليل قاطع، وتطابق تام مع قوله تعالى: ﴿وكان الإنسان عجولاً﴾؟

وفي اعتقادنا إن صفة العجلة صفة مركبة في طبيعة الإنسان وتكوينه، ولا ارتباط لوجودها بمراحل تكوين آدم عليه السلام وطبيعته.

ولكي تكتمل الصورة التي تخيلها الرواة فصلوا وبالغوا في تصويرهم لمراسم تكريم آدم عليه السلام بعد خلقه، وتحريك الروح له... ألبسه الله من لباس الجنة ،ثم رفعه على سرير وحمله على أكتاف الملائكة، وقال لهم: طوفوا به في سمواتي ليرى عجائبها وما فيها فيزداد يقيناً، فقالت الملائكة: لبيك ربنا سمعنا وأطعنا. فحملته الملائكة على أعناقها، وطافت به السموات مقدار مائة عام حتى وقف على كل شيء معه، ومن آياتها وعجائبها. ثم خلق الله فرساً من المسك الأزفر يقال له الميمون له جناحان من الدر والجواهر، فركبه آدم عليه الصلاة والسلام وجبريل آخذ لجامه، وميكائيل عن يمينه، وإسرافيل عن شماله، فطافوا به السموات كلها(٨). ولنا على الخبر الملحوظات الآتية:

(٨) المرجع السابق، ص (١٧).

١ - من أين أتى الرواة بهذا الحوار الدائر بين الملائكة ورب العزة عند خلق آدم؟! وما مصادرهم؟!

٢ - هذا التقدير الزمني المبالغ فيه، كطواف الملائكة بآدم في الجنة واستغراقه مائة عام، كيف وأين عرف الرواة هذه التفاصيل؟! وكيف قدر الرواة مقدار هذا الزمن بدقة؟!

٣ - وهذه الأوصاف التفصيلية للفرس الميمون الذى طاف به آدم فى الجنة، ألا يذكرنا ببراق الرسول ﷺ؟! فهو من مسك أزفر وله جناحان من الدر والجوهر ويقوده الملائكة؟!

٤ - ومن أين استقى الرواة هذا التصوير الخرافى لهيئة آدم وتكوينه الجسدى، فقد قال ابن عباس - رضى الله عنهما -: «لما هبط آدم إلى الأرض على جبل سرنديب وذكر أن ذروته أقرب من ذرى جبال الأرض إلى السماء وكانت رجْل آدم على الجبل ورأسه إلى السماء، ويسمع دعاء الملائكة وتسبيحهم، وكان آدم يأنس بذلك فهابته الملائكة، واشتكت إلى ربها فجعلت قامته ستين ذراعاً، وكان قبل ذلك يمس رأسه السحاب..»(٩).

(٩) المرجع السابق، ص (٢١).

٥ - ونتوقف عند أقوال ابن عباس حول عاملين لا يخلوان من مبالغات أسطورية هما: عامل القياس، وعامل الزمن.

فالعامل الأول المتصل بالقياس فإنه يدور حول الطول الخرافى لآدم عليه السلام فرجْله على جبل سرنديب، ورأسه فى السماء يسمع دعاء الملائكة وتسبيحهم، ومن الطبيعى أن هذا الطول يجعل رأسه تمس السحاب ويدفعه إلى سماعه لدعاء الملائكة وتسبيحهم. ولا ندرى - على وجه اليقين العلمى - ممن استقى ابن عباس هذه المقاييس التى تفوقت على الطول الخرافى للعمالقة أو عوج بن عنق وغيرهم من الشخصيات ذات الأوصاف الأسطورية.

- أما العامل الثانى وهو عامل الزمن المتصل بآدم وحواء فقد قال ابن عباس عنهما: «بكى آدم وحواء على ما فاتهما من نعيم الجنة مائتى سنة ولم يأكلا، ولم يشربا أربعين سنة، ولم يقرب آدم حواء مائة سنة. فهل تتفق هذه التقديرات الزمنية وطبيعة الأشياء؟! خاصة وأن آدم وحواء تكونت فيهما كل طبائع البشر بعد أن لمست أقدامهما الأرض؟! وهل يتفق امتناعهما عن الطعام والشراب لمدة أربعين سنة مع التكوين الطبيعى للإنسان؟! وإلى أى حد بلغت قدرتهما على تحمل هذا كله؟! وإذا كنا قد توقفنا عند قصة آدم - عليه السلام - ذلك لأننا نقدمها - كنموذج - لغيرها من قصص الأنبياء المليئة بالتصوير الخيالى، والحوار المنسق. وهنا.. نقف - عاجزين - عن استخلاص الفيصل بين الحقيقة والخيال.

ثانياً: فى كتب التفسير:

لكتب التفسير ومؤلفيها منزلة جليلة، وحرمة لها حدود مهابة، يقف عندها الباحث حذراً ومدققاً فى تناولها خوف الذلل أو الانحراف عن جادة الصواب أو خوف المساس لما يثير الريبة وعدم الاقتناع. ونحن نتوخى الحذر الشديد حين نتناول الأخبار الدينية والتفسيرية الواردة فى كتب التفسير، فلا نورد إلا ما يحمل منها جانباً أو اتجاهاً يستنبط منه مبالغة أو خبراً يتسم بالأسطورية، كما أننا نود الكشف - جهد المستطاع - عن مبالغات الرواة، وعن المواضع التى تدخل خيال القصاصين فيها، خاصة فيما ألصقوه بالرسول ﷺ من أحاديث تحتاج من الباحثين التيقن من صحتها، وخاصة فيما أوردته كتب التفسير من تفسيرات لآيات القرآن الكريم على لسان وهب بن منبه أو كعب الأحبار أو غيرهما من الرواة والإخباريين.



وقد تجرأ بعض الرواة القصاصين على اختلاق أحاديث منسوبة إلى الرسول ﷺ كما نسبوا قولها على لسان أئمة أجلاء هم أبرياء مما نُسب إليهم. ومن ذلك ما رواه القرطبى فى تفسيره:

«... صلى أحمد بن حنبل، ويحيى بن معين، فى مسجد الرصافة، فقام بين أيديهما قاص فقال:

حدثنا أحمد بن حنبل ويحيى بن معين، قالا: أنبأنا عبدالرزاق، قال: أنبأنا معمر بن قتادة عن أنس قال:

قال رسول الله - صلى الله عليه وسلم -: من قال لا إله إلا الله يخلق من كل كلمة منها طائر منقاره من ذهب، وريشه مرجان»، وأخذ في قصة نحو من عشرين ورقة، فجعل أحمد ينظر إلى يحيى، ويحيى ينظر إلى أحمد. فقال: أنت حدثته بهذا؟ فقال: والله ما سمعت به إلا هذه الساعة. قال: فسكتا جميعاً حتى فرغ من قصصه. فقال له يحيى: من حدثك بهذا الحديث؟! فقال: أحمد بن حنبل ويحيى بن معين. فقال: أنا ابن معين وهذا أحمد بن حنبل ما سمعنا بهذا قط فى حديث رسول الله ﷺ، فإن كان ولابد من الكذب فعلى غيرنا، فقال له: أنت يحيى بن معين؟! قال: نعم. قال: لم أزل أسمع أن يحيى بن معين أحمق، وما علمته إلا هذه الساعة.

فقال له يحيى: وكيف علمت أننى أحمق؟ قال: كأنه ليس فى الدنيا يحيى بن معين وأحمد بن حنبل غيركما، كتبت عن سبعة عشر أحمد بن حنبل غير هذا. قال:

فوضع أحمد كمّه على وجهه وقال: دعه يقوم، فقام كالمستهزئ بهما..»(١٠) والخبر السابق الذى أورده القرطبى فى تفسيره له مؤشرات خطيرة تكشف عن:

(١٠) أبو عبدالله أحمد الأنصارى القرطبى: **تفسير القرطبى** - كتاب الشعب - دار الشعب، ص (٦٩).

* وجود رواة قصاصين «.. يقفون فى الأسواق والمساجد فيضعون على رسول الله ﷺ أحاديث بأسانيد صحاح قد حفظوها، فيذكرون الموضوعات بتلك الأسانيد(١١).

(١١) المرجع السابق، ص (٦٩).

* تدخل هؤلاء الرواة القصاصون بخيالهم لاختلاق الأخبار المكذوبة ذات الطابع الأسطورى الذى اتضح فى ذلك الطائر العجيب الذى (منقاره من ذهب وريشه مرجان).

* وراء هذه الأخبار الأسطورية أهداف خبيثة يسعى رواتها إلى تحقيقها ومنها التشكيك فى المقدسات أو المسلمات الدينية وتسميم أفكار العامة.

* جرأة هؤلاء الرواة القصاصين على انتحال أحاديث ينسبونها إلى رسول الله ﷺ وينسبون قولها - حينذاك - إلى أئمة أجلاء وعلماء كأحمد بن حنبل ويحيى بن معين مازالا أحياء وفى وجودهما داخل المسجد.

ولم يختلق الرواة القصاصون الأحاديث وأسانيدها فقط، وإنما تعدى خيالهم إلى بعض تفسيراتهم لآيات القرآن الكريم.

وقد برز هذا الجانب - وإن كان قليلاً - فى تفسيرات ابن كثير والقرطبى، والتى أبرزت جوانب معينة يغلب عليها الجانب الأسطورى والمبالغة فيما يروى من أخبار أو روايات... ومن ذلك:

(أ) المبالغة فى إيراد الأعداد وتقديرها:

١ - تعرض وهب بن منبه لتقدير عدد العالمين عند تفسير قوله تعالى:

﴿رب العالمين﴾، فقال:

«.. إن لله عز وجل ثمانية عشر ألف عالم، الدنيا عالم منها»(١٢).

(١٢) المرجع السابق، ص (١١١).

٢ - وقال مقاتل: «العالمون ثمانون ألف عالم، أربعون ألف عالم فى البر وأربعون ألف عالم فى البحر»(١٣).

(١٣) المرجع السابق، ص (١١١).

٣ - وفى سلسلة من أسانيد الرواة تنتهى بأبى العالية، يورد ابن كثير - فى تفسيره - لقوله تعالى: ﴿رب العالمين﴾:

«... الإنس عالم، والجن عالم، وما سوى ذلك ثمانية عشر ألف عالم - هو يشك - الملائكة على الأرض. وللأرض أربع زوايا، فى كل زاوية ثلاثة آلاف عالم، وخمسمائة عالم خلقهم الله لعبادته..»(١٤).

(ب) تفسير الظواهر الطبيعية تفسير أسطورى:

أثبت العلم الحديث الدوافع الحقيقية وراء الظواهر الطبيعية كالبرق والرعد والمطر وغيرها، بل إن من بين العلماء القدماء منْ توصل إلى ذلك ومنهم الفلاسفة فى قولهم:

«.. الرعد صوت اصطكاك أجرام السحاب والبرق مما ينقدح من اصطكاكها»(١٥).

وقد اقترب بعض رواة الأحاديث - كابن عباس - من الدافع الحقيقى للرعد فقال: «الرعد ريح تختنق بين السحاب فتصوت ذلك الصوت»(١٦).

ويأتى التفسير الأسطورى المعتمد على حديث نبوى أشار القرطبى إليه وشكك فى صحته.

ففى رواية منسوبة للترمذى وابن عباس تقول:

«سألت اليهود النبى ﷺ عن الرعد ما هو، قال: ملَك من الملائكة بيده مخاريق من النار يسوق بها السحاب حيث شاء الله».

ويعتمد الرواة، والتى تنتهى أقوالهم بابن عباس، على ما جاء فى الحديث السابق فيتعدد الخبر بعبارات مختلفة تدور حول البرق المرتبط بالرعد فهو:

(البرق مخراق حديد بيد الملك يسوق به السحاب)

أو هو (سوط من نور بيد الملك يزجر به السحاب)

وهو (ملَك يتراءى)(١٧).

فإذا استعرضنا ما سبق لأننا لا نتشكك لحظة فى قدرة الله ومشيئته والإيمان بالله وملائكته يوجههم حيث يشاء، نقف مترددين حول اختلاف ابن عباس والرواة حول تفسير الرعد أو البرق فهما (مخاريق من نار) أو (مخراق حديد) أو (سوط من نور).

ويشاركنا القرطبى فى التردد والتشكك فى تعليقه على الحديث النبوى السابق بقوله:

(وهذا مردود لا يصح به نقل... والله أعلم)(١٨).

(١٤) **تفسير القرآن العظيم** للإمام الجليل الحافظ عماد الدين أبو الفدا إسماعيل بن كثير القرشى الدمشقى المتوفى سنة ٧٧٤هـ، جـ١ - دار إحياء التراث العربى - بيروت - ١٣٨٨هـ - ١٩٦٩م، ص (٢٣).

(١٥) **القرطبى**، ص (١٨٨).

(١٦) **القرطبى**، ص (١٨٨).

(١٧) التفسيرات السابقة، ص (١٨٨) بالقرطبى.

(١٨) **القرطبى**، ص (١٨٨).



السحر

ترجمة: د. السيد حامد

Nur Yalman, «Magic», in, International Encyclopedia of Social Sciences, David L. Sills, (ed.), Macmillan and Free Press, No. 1, 1963.

كانت العلاقة بين السحر وكل من الدين والعلم من أوائل الموضوعات التى أثارت اهتمام الأنثروبولوجيين وتأملهم. فكل الطلاب الذين يدرسون الأديان البدائية يواجهون هذه المسألة أو العلاقة بشكل أو بآخر. وقد صار من المؤكد أنه من الصعب تحديد موضوع السحر بدقة. وكثيرًا ما يحدث أن توضع ضمن السحر الموضوعات التالية: المانا mana والتابو taboo والطوطمية والشعائر، مما يترتب على ذلك أن تتحول دراسة السحر إلى دراسة فى الدين المقارن.

وفى الوقت الحاضر ضعف الاهتمام بدراسة السحر، فيما عدا دراسة مشهورة عن التابو (Steiner, 1956)، على الرغم من أن أعمال ليفى ستروس Levi-Strauss عن التفكير البدائى (1962, 1964) توصى بإعادة الاهتمام من جديد. وقد ركز الأنثروبولوجيون فى السنوات الثلاثين الماضية على وصف الأفكار والنظم الأخلاقية والدينية التى توجد لدى شعوب معينة بالذات وتحليلها بشىء من التفصيل. وفى خلفية هذه الدراسات تظهر القضايا أو المسائل الفلسفية الكبرى عن السحر والدين والعلم التى كانت تشغل المفكرين فى القرن التاسع عشر. فإنه يوجد اهتمام كبير بنظم معينة، مثل: السحر الضار Sorcery والعين الشريرة witchcraft، وهما اللذان يعتبران البعدين الاجتماعيين للسحر. وعلى الرغم من أن الأطر النظرية فى هذين المجالين لم تستطع أن تواكب مجال المعرفة المتزايد كان للإسهامات التى قام بها أمثال: إيفانز بريتشارد Evans-Prirchard (١٩٣٧) وكلوكهوهن Kluckhohn (١٩٤٤) ونادل Nadel (١٩٥٢) أصداء مهمة فى هذين المجالين.

ومن الناحية التاريخية، يمكن الكشف عن أن دراسات السحر قد انتقلت من مرحلة انتقاء الأمثلة الغريبة أو الشاذة للمعتقدات والممارسات لغرض تدعيم الرأى الفلسفى الذى يمتاز بدرجة عالية من التجريد (مثل أعمال فريزر Frazer) إلى مرحلة يتركز الجهد فيها على وضع كل الممارسات السحرية فى سياقها الحقيقى داخل كل الأفكار والنظم والممارسات الأخلاقية والدينية لدى ثقافة ما.

وقد كان كل اهتمام المفكرين فى القرن التاسع عشر يقتصر فقط على أصول السحر فى علاقته بأصول الدين، مثل: ادوارد تايلور Tylor (1871) وماكليناn Mclennan (1865-1876) وهربرت سبنسر Spencer (1876-1896) ولانج Lang (1901). فقد كانت أعمالهم عبارة عن محاولات لفهم كيف أدت الملاحظة والاستنتاج الكاذبان بالإنسان المبكر إلى اتجاه الخرافة. ومن نتاج هذه المحاولات دراسة ليفى بريل المشهورة عن العقلية البدائية (١٩١٠). وكان جيمس فريزر (1890) يحاول كذلك تأكيد القضايا التطورية. وكانت النظريات الخاصة بتطور الدين أو العلم عن السحر شائعة فى

ذلك الحين. ومع ذلك سوف تبقى دراسة فريزر مثالاً للجهود التى حاولت حل مشكلات الموضوع وصعوباته. فقد اعتبر فريزر السحر شكلاً بدائياً مبكراً لكل من الدين والعلم. ورأى أن الممارسة البدائية تستند دائماً إلى ملاحظة ممتازة للظواهر الطبيعية، وتتضمن نظرية عن العلية. وهكذا رأى أن هناك تشابهاً أساسياً بين السحر والدين، وأن الاختلاف الوحيد بينهما هو أن الفروض الخاطئة والنتائج غير الصحيحة للسحر كانت لأسباب كثيرة بعيدة عن إدراك الشخص، ولا تشكك فى معتقداته.

وللسحر فى نظر فريزر مبدآن هما: قانون التشابه، وقانون الاتصال. ينص القانون الأول على أن الشبيه يؤثر فى الشبيه، ومن ثم فإن غرس الإبر فى دمية هو مماثل لقذف الأسهم لتغرس فى جسم العدو. أما القانون الثانى فينص على أن الاتصال الشديد يعنى التطابق، ومن ثم فإن بعض قطع من أظافر يد العدو أو بعضاً من شعره يمكن معاملتها كما لو كانت تمثل الشخص ذاته، فما يحدث لها يحدث للشخص.

وقد رأى إيفانز بريتشارد (1933) أن فريزر لو لاحظ ماذا يفعل الأهالى بدلاً مما يفكرون فيه، لكان من المؤكد أقل نزوعاً إلى القول بوجود نواحى تشابه بين العلماء والأطباء السحرة، وكان من المؤكد أن يرى كذلك الاختلاف بين المناهج العلمية والفنون التقليدية.

وفى حين كان الأنثروبولوجيون فى شك من محاولة اختزال التعقد الهائل للعقائد البدائية والسحر فى مبدأين للتفكير فإن تأثير أفكار فريزر الأولى كان بالغاً، وبخاصة خارج دوائر الأنثروبولوجيا الأكاديمية. وإذا تأملنا هذا العمل نجده يتضمن صعوبة معوقة للدراسة، وهى أن التقاليد والممارسات المتشابهة فى جميع ثقافات العالم قد تجمعت ودرست على ضوء شروح وتأويلات واحدة تعكس وجهة نظر فريزر نفسه فى الموضوع. وقد اختار المعلومات التى تتفق مع أفكاره وتصوراته الخاصة، ومن ثم لم تضف بالتالى جديداً على تحليل الظواهر فى أى ثقافة من هذه الثقافات (Leach, 1961).

ومنذ فريزر، يواجه «السحر» الباحث الذى يريد أن يتناول الدين البدائى، وأن كل دراسة تضيف مزيداً من المعلومات الجديدة عن هذا الموضوع المحير، فعلى سبيل المثال، ميز دوركايم بين الدين والسحر على أساس أن الدين يفترض سلفاً وجود كنيسة أو طائفة من المؤمنين، فى حين يعمل الساحر بمفرده، ويتعامل مع مجموعة من الأشخاص الذين يترددون عليه كزبائن فقط.

وكتب مالينوفسكى بمنهج مختلف؛ ففى مقالته «السحر والعلم والدين» (1925) قرر كما فعل فريزر، أنه من الضرورى التمييز بين هذه المجالات الثلاثة، ولكن على أساس غير تطورى. ورأى أن للسحر علاقة وثيقة بالقلق؛ فلا وجود للسحر مطلقاً فى الممارسات الاقتصادية اليومية العادية. فى حين يلجأ الشخص من التروبرياندين إلى السحر فى حالة عدم التأكد من نتاج العمل ووجود خطورة ما تحيق به. وبالإضافة إلى ذلك، يمارس السحر لأغراض معينة بالذات، ويختلف عن الدين من حيث إنه لا يهتم بتقديس الكائنات الروحية وعبادتها.

فسكان جزر التروبرياند، كما أشار مالينوفسكى، قادرون على التمييز بدقة بين مجال السحر ومجال التكنولوجيا. ومع ذلك، فعلى الرغم من أن كل خطوة من خطوات العملية الزراعية ترتبط بممارسة طقوس سحرية خاصة بها فقط، فلا يمنع ذلك الشخص من أن يبذل كل جهده فى زراعة الحدائق، ويعتمد على السحر فقط لنمو المحصول. وعلى العكس، فالتروبرياندين يعلمون أنه بعد بذل الكثير من الجهد فى الزراعة قد يحدث أن تتعرض محاصيلهم للضرر والضياع نتيجة لفعل غير متوقع ولا يمكن التنبؤ به من جانب الطبيعة. وهكذا يؤكد مالينوفسكى أن للمواطن فى جزر التروبرياند «تكنولوجيته العلمية» الخاصة المميزة بوضوح عن مجال السحر، وأن السحر يستخدم ضد كل ما هو غير متوقع، ولا يمكن التنبؤ به؛ ففى هذه الحالات يعتبره المواطنون أمراً ضرورياً، ولا يجدى سواه.

هذا الاتجاه النفعى الذى عبر عنه مالينوفسكى نال التأييد من جانب الكثيرين. (ومن الملاحظ أن هذه العلاقة القائمة بين القلق والشعيرة التى يتطلبها ويؤكدها ترجع إلى نظرية التحليل النفسى). وقد تعرض هذا الاتجاه النفعى لهذه النظريات للنقد بشدة فى الوقت الحاضر. فقد صار من الواضح أن الحقائق والوقائع التى توفرها الإثنوجرافيا لا تتفق تماماً مع رؤية مالينوفسكى. فإن بعض مظاهر السحر، مثل طقوس النمو والتكاثر الاسترالية أو طقوس الطوطمية، لا يصلح هذا الاتجاه النفعى البسيط لفهمها وتفسيرها. فعلى سبيل المثال، يذكر مالينوفسكى، «أن... الطعام هو الصلة الأولية بين البدائى والعناية الإلهية. والطريق قصير بين الفقر ومعدة البدائى، وبالتالى إلى عقله». [(1925) 1948 :24-26 .pp]. ومع ذلك يوجد فى عالم السحر عند الاستراليين الأصليين «طقوس النمو والتكاثر» خاصة بكل أنواع الفئات غير النفعية مثل: البعوض، وبذلك تعبير التفسيرات النفعية البسيطة لمثل هذه الحقائق المعقدة ساذجة للغاية.

وقد رفض مالينوفسكي آراء موس Mauss الذي أكد (انظر ليڤي ستروس 1950) أن السحر هو تطبيق خاص لطاقات وإمكانات قوى مقدسة، مثل: المانا، وأنه يوجد في كل مجتمع هذا التطبيق. وتعتبر المانا في الواقع في رأي موس الصلة القائمة بين الدين والسحر؛ فالسحر ينشأ عن الدين في ميدان الحياة اليومية، حيث يكون الفعل غايته.

وحاول مالينوفسكي أن يؤكد مرة ثانية الوظائف النفعية عندما أنكر دور المانا. ويسأل: «... ما المانا، هذه القوة اللا شخصية للسحر التي يفترض أنها سادت جميع صور الاعتقاد المبكر وأشكاله؟ هل المانا فكرة أساسية جوهرية معقولة فطرية من مقولات العقل البدائي، أو هل يمكن تفسيرها عن طريق عناصر لاتزال حتى الآن أكثر بساطة، وهي في النفس الإنسانية أساسية وجوهرية للغاية؟» وتتحول هذه العناصر الأساسية لتكون مجرد «مزيج من القلق النفعي الذي يتعلق بأكثر الموضوعات أهمية... واعتماداً على معرفتنا بما يمكن تسميته الاتجاه الطوطمي للعقل، ينظر إلى الدين البدائي على أنه أقرب إلى الحقيقة وإلى الرغبات المباشرة العملية لحياة البدائي ومعيشته [(1925), 1948, pp 4-5].

ويؤيد ليڤي ستروس (1950) موس، ويهتم بالتأكيد على أن المنطق الخفي للأفكار الدينية لم يكن نفعيًا، وأنه يجب فهم منطقها على ضوء المصطلحات الخاصة بهذه الأفكار. وأنه لا يجب عند دراسة مظاهر الاعتقاد البدائي إسقاط آرائنا ووجهات نظرنا على الرجل البدائي، وإنما يجب دراسة هذه الأفكار والرموز كما هي موجودة بالفعل في السياق الكلي للاعتقاد المألوف لدى أفراد المجتمع والممارسات الفعلية العرفية التي يمارسونها. وهكذا يتفق ليڤي ستروس مع موس، ويقرر أن مفهوم المانا يعتبر في الحقيقة قاسمًا مشتركًا لمفهومات «المقدس»، ويرتبط بالفعل ارتباطاً وثيقًا بالسحر. والنتيجة لذلك هي أنه لكي نفهم السحر يجب علينا أن نفهم مضامين أو دلالات مفهوم المقدس كما تتمثل في الثقافة.

وعلى ذلك، فالسحر ليس فئة منسقة من الممارسات والمعتقدات التي يمكن تمييزها بطريقة مباشرة في كل مجتمع، ولكن على العكس من ذلك، فمن الأفضل اعتباره مظهراً للممارسات الدينية والاعتقاد الذي يستمد قوته الذاتية في كثير من المجتمعات من الماضي؛ وكذلك من الإدراك العميق للقوة أو السلطة الإلهية أو ما وراء الطبيعة. فمن مجتمع إلى مجتمع آخر تختلف أهمية توظيف هذه القوى لتحقيق الأغراض اليومية، كالعلاج من الأمراض أو الحفاظ على الخصوبة، ذلك التوظيف الفعلي الذي يمكن أن نشير إليه عامة على أنه سحر.

وتتضمن الشعوذة والسحر الضار كذلك الاعتقاد في قوى ما وراء الطبيعة. وقد ينظر إلى السحر بوجه خاص على أنه نوع متخصص من السحر الأسود. وينطبق كل ما قيل عن السحر والدين أيضاً على الشعوذة والسحر الضار: إنه يجب أن توضع هذه المعتقدات والممارسات ضمن السياق الكلي لنسق المعتقدات الخاصة بما وراء الطبيعة في الثقافة موضوع الدراسة. وعلى ذلك فمن الملائم طرح السؤال عما إذا كان يوجد منطق ما في هذا الجنون، وإلى أي حد تكشف الأجزاء المختلفة للنسق الخارق للطبيعة عن وجود بناء وتقسيم للعمل وتخصص في الوظيفة.

السحر الضار والشعوذة Sorcery and Witchcraft

يشير المصطلحان «الشعوذة» و«السحر الضار» إلى ممارسات ما وراء الطبيعة وكائناتها التي تعتبر جزءاً ومجموعة من التقاليد المسيحية الأوروبية. ويتضمن استخدامهما في الأنثروبولوجيا معنى أكثر مما يعنيان في هذه التقاليد حتى يمكن أن يضم كل منهما الكثير من المعتقدات والممارسات من ثقافات أخرى مختلفة صار من الصعب تصنيفها. وفي بعض الأحيان تكون الأطر التصورية التي تتضمنها هذه الممارسات والكائنات الماوراء الطبيعة فريدة وخاصة لدى شعب من الشعوب، إلى الدرجة التي يكون من الصعب للغاية ترجمة المفهومات أو التصورات المتضمنة فيها إلى صيغة ثقافية لثقافة غير الثقافة التي تنتمي إليها. فهل الشعوذة مماثلة «للعين الشريرة»؟ هل الشخص المشعوذ الأوروبي هو «نفسه» المسلم أو «اليكصا Yaksa» الهندوسي؟ وتظل هذه الأسئلة المتعلقة بنواحي التشابه والاختلاف بين أنساق المعتقدات في مختلف الثقافات بلا إجابة إلى حد كبير.

ويمكن القول في مجال الشعوذة والسحر الضار، مع وضع التحفظات السابقة في الاعتبار، إن التمييزات النظرية والعملية التي وضعها إيفانز بريتشارد (1937) في تحليله لأفكار الآزاندي وآرائهم، قد نالت قبولاً عامًا. وقد لوحظ التمييز التصوري لدى الآزاندي في ثقافات أفريقية كثيرة أخرى. ويدور هذا التمييز حول طبيعة الأشخاص المشعوذين. فهم وفقاً لمفهومات الآزاندي أعضاء عاديون في المجتمع قد اكتسبوا عن طريق الوراثة قوى خاصة فوق طبيعية للإضرار بالآخرين، وقد لا يشعرون كلية بما لديهم من إمكانات شريرة. ولدى الآزاندي أفكار فسيولوجية دائمة ومتطورة لتفسير مواضع هذه القوى فوق الطبيعية في جسم الإنسان. ولديهم كذلك أساليبهم الخاصة التي يعتمد عليها الكهان والمتنبئون

للتعرف على من منهم لديه هذه القوى، وما هي أسباب الاعتداء، وكيف يمكنهم تفادي الخطر. ويميز الآزاندي تمييزاً واضحًا بين أولئك المشعوذين والأشخاص الذين يمارسون السحر الضار. هؤلاء السحرة هم رجال تعلموا معاملة مواد معينة ومعالجتها، وكذلك تعاويذ بأساليب معينة لاستخدامها للتأثير في الآخرين. ففي حين تكون قوى ما وراء الطبيعة التي لدى الأشخاص المشعوذين فطرية متأصلة ولا شعورية، يكون السحر الضار أسلوبًا مكتسبًا وشعوريًا. ففي الحالة التي يقترف فيها شخص ما جريمة بدون وعي أو قصد، ربما يتهم من جانب أفراد المجتمع على أنه مشعوذ، وربما يمكن إثبات ذلك بوساطة الكهان والمتنبئين، أما في الحالة الثانية يكون هناك، من الناحية النظرية على الأقل، وسيط واعٍ مسئول عن أحداث معينة ربما يتهم أو لا يتهم بالنوايا الشريرة.

وقد ألقت هذه التمييزات الضوء على المعلومات التي توفرها الدراسات الحقلية الأنثروبولوجية لمجتمعات أخرى غير مجتمع الآزاندي الذي ساعدت المادة الإثنوجرافية التي تجمعت عنه على تطوير هذه التمييزات. ومن البين أن أفكار السحر الضار وممارسته منتشرة في جميع القارات، لكن الشعوذة، بما تتضمنه من اتهامات مباشرة لأفراد معينين، ربما لا يدركون كلية أسباب الاتهامات التي تلصق عليهم، هي ظاهرة أقل انتشاراً وتجذب الانتباه. وبصرف النظر عن الأمثلة المعروفة عن الشعوذة في العصور الوسطى الأوروبية، فقد دُرست بعض حالات الشعوذة في بعض أقاليم أمريكا الوسطى (Nash, 1960)، وكذلك في وسط إفريقيا وشرقها، في حين لم يستخدم مصطلح الشعوذة لوصف أية ظواهر مترابطة في الشرق الأدنى وفي جنوب آسيا.

ويترتب على المفهومات السابقة إمكانية التمييز بين انتقال الاعتقاد في الشعوذة من مرحلة كانت تسود فيها تعاليم تطوره تؤكد أن هناك أفراداً معينين بالذات يصبحون مشعوذين بطريقة ما (وربما تدعم ذلك قصص عن اجتماعاتهم ونشاطاتهم الشريرة) إلى مرحلة أخرى تسود فيها تعاليم تقرر أن هناك مشاعر غامضة تجاه أشخاص يعتقد في أن لديهم قوى خفية (مثل العين الشريرة) تُحدث ضرراً ما حتى لو من المحتمل أنهم لا يتهمون بذلك مباشرة. وهذه المرحلة الأخيرة موجودة بكثرة بدرجات متفاوتة في أقاليم حوض البحر الأبيض المتوسط وجنوب آسيا، وإن كانت لا توصف هذه القوى دائماً على أنها شعوذة.

ومن الضروري التأكيد على أن هذا التمييز بين الشعوذة والسحر الضار يكمن كلية داخل ميدان الأفكار، وأنه ربما لا يوجد أساس «موضوعي» لكل من النوعين من المعتقدات؛ الشعوذة والسحر الضار. بمعنى آخر، فعلى الرغم من أنه من المؤكد، من الناحية النظرية، ملاحظة الساحر الذي يمارس السحر الضار أثناء ممارسته، وعلى الرغم من أنه يمكن ملاحظة المواد السحرية والمبالغ التي تدفع إلى الساحر، وهي بالطبع الدليل على ممارسته، مما يترتب على ذلك أن يسود الخوف والقلق من السحر الضار، فعلى الرغم من هذا كله، يمكن كذلك أن يسود الخوف نفسه والقلق نفسه في حالة عدم ملاحظة ممارسته على الإطلاق. وعلى أساس هذا المفهوم، نحن نهتم في الغالب بتحليل المعتقدات الخاصة بعالم ما وراء الطبيعة عند دراسة كل من الشعوذة والسحر الضار.

الاتجاهات الثقافية والبنائية

على الرغم من أن الكتابات الوصفية الدقيقة والممتازة كثيرة في الوقت الحاضر، فلم يحدث إلا تقدم قليل من جانب الأنثروبولوجيين في مجال التحليل المطرد لأنساق المعتقدات. وقد ظلت المعضلة بين منظورين: إلى أي حد ترتبط أنساق المعتقدات بالأبنية الاجتماعية والاقتصادية للجماعات الخاصة للدراسة، ومن ثم فالتحليل يتم على هذه الأبنية؟ أو إذا كانت هذه الأنساق لا ترتبط ارتباطاً مباشراً بتلك الأبنية، فهل هناك ملامح منطقية ومطلقة تعطي لهذه الأنساق الديمومة والشكل؟ وقد تمثلت الاختلافات بين هذين المنظورين في التأكيد على المظاهر الثقافية من ناحية أو البنائية لهذه الظواهر من ناحية أخرى.

الملامح الداخلية الخفية لأنساق المعتقدات:

لقد أكد الاتجاه الثقافي لدراسة الشعوذة والسحر الضار على تماسك هذه الأنساق من المعتقدات وثباتها أو انغلاقها المنطقي: هكذا فأفكار الشعوذة والسحر الضار هي نظريات عن السببية، تهتم بما هو طيب وما هو شرير في المجتمع الإنساني. فعندما يكون هناك ضرر، يمكن تعليله بالشعوذة أو السحر الضار، وبالتالي يتضمن هذا التفسير ضرورة الكشف عن وسائط العلية، أي الأشخاص المشعوذين والذين يمارسون السحر الضار، فهم المسئولون عن ذلك. وهكذا يترتب على الأخذ بنظرية السببية أن يلجأ الشخص إلى أساليب العرافة، وبالتالي تتطلب هذه الأساليب تطور أساليب الدفاع والعلاج وطرقهما. ومن ثم تُعيد الأفكار المتعلقة بالشعوذة والسحر الضار جزءاً من مجموعة متماسكة وثابتة من الأفكار التي تتعلق بطبيعة الأحداث في العالم. وما دامت لهذه الأفكار أبعاد كثيرة، وترتبط ارتباطًا وثيقًا بالتفكير واللغة والسلوك العرفي

للمجتمعات موضوع الدراسة، فإن الأدلة التى تتعلق بالسحر والأشخاص المشعوذين وغيرهم الذين يمارسون السحر الضار لا يمكن أن تكون متناقضة لأنها ترتكز على أسس عقلية أو تجريبية بسيطة، فهى عميقة الجذور إلى أقصى حد فى طبيعة الحياة الاجتماعية.

وهناك قليل من التحليل «التكوينى» الكلى لأنساق معتقدات ما فوق الطبيعة حتى فى حالة ملاحظات الدراسة الميدانية. قد تسلم جدلاً بتماسكها. ويعنى «التكوينى» خصائص كائنات ما فوق الطبيعة وأدوارهم وحقوقهم والتزاماتهم، وكذلك تنظيمها وعلاقاتها بعضها ببعض من ناحية، وعلاقاتها بالمجتمع البشرى ككل من ناحية أخرى. ويشمل كذلك الطرق والوسائل التى بها يمكن التقرب من هذه الكائنات أو الاتصال بها أو استرضائها أو الاستفادة منها أو إثارة غضبها. ومن الواضح أن لدى جميع المجتمعات تكوين ما من هذا النوع يؤثر فى تقسيم العمل بين كائنات ما وراء الطبيعة المختلفة.

ويعطى السنهاليز Sinhalese فى سيلان مثالاً عن عمل مثل هذا النسق. فلعالم كائنات ما وراء الطبيعة فى هذه المجتمعات المحلية مظاهر الديانة الهندوسية والبوذية. ينظر إلى بوذا وكهنته الذين ينالون كثيراً من التقدير والاحترام على أنهم قادرون على تقديم المساعدة للإنسان لتحقيق آماله وتوقعاته فى الحياة الأخرى أو فى الأبدية، فى حين ينظر إلى البنتيون الهندوسى (وهو هيكل) لتلك الكائنات (التى تعيش فيه) على أنه يمارس سيطرة على نواحى الحياة الدنيا وتحقيق آمال الناس ورخائهم وأحلامهم فى هذه الحياة. وتنقسم هذه الكائنات، وفقًا لهذا الإطار العام، التى تتعامل مع هذا العالم إلى فئتين: الأولى فئة الآلهة والآلهات الذين يعتقد فى قدرتهم على أن يحققوا حياة طويلة مع الصحة والخصوبة، والفئة الثانية هى الشياطين من الإناث والذكور الذين يعتقد فى قدرتهم على إحداث الخراب والدمار والإصابة بالعقم وعدم الخصوبة والمعاناة والموت. باختصار، يمكن النظر إلى علاقات هذه الكائنات على أنها قوى النور والظلام من ناحية وقوى الخير والشر من ناحية أخرى.

إن مكان السحر فى هذه الصورة يعتبر واضحاً عندما ينظر إلى الممارسات الوقائية والتحذيرات والاحتياطات التى تتم فى أماكن درس الحنطة فى وقت الحصاد. فعلاقة القرويين بهذه الأماكن تعامل كما لو كانت معبد إقامة الآلهة والآلهات الذين يعملون على زيادة المحصول. ويعتبر مكان درس الحنطة أرض معركة تدور بين الآلهة والشياطين بسبب خصوبة الأراضى وحصاد المحصول وتسليمه. فالقرويون يخافون من تربص الشياطين على حدود الأراضى لغرض الهجوم على أماكن درس الحنطة وسرقتها. وتجرى بعض الممارسات الوقائية لإرضاء الآلهة لصد هجوم الشياطين. وفى الواقع، لايزال القرويون السنهاليز الحاليون فى داخل البلاد يتكلمون حتى الآن لغة خاصة لا يفهمها الشياطين عندما يدخلون المنطقة شبه المقدسة التى تتم فيها عملية درس الحنطة.

وفى هذا السياق، يظهر بكل وضوح أيضًا أثر السحر الضار. ولما كانت هناك أساليب متطورة بدقة للاتصال بكائنات ما وراء الطبيعة فى أماكن درس الحنطة لإرضاء الآلهة ومهاجمة الشياطين، فإن هناك أيضاً وسائل، يقال إنها خطيرة للغاية، لتحقيق ما هو على عكس ذلك. فإذا كان تحقيق الخير يتم بمقتضى التأثير الإنسانى، فمن المنطقى أن يكون اقتراف الشر هو أيضاً من عمل الإنسان وتأثيره. فالقرويون السنهاليز يعتقدون تمامًا أن بعض الأفراد يمكنهم إثارة الشياطين للعمل ضدهم عن طريق القرابين والتعاويذ. وهكذا فالسحر الضار هو جزء من نفس أسس نسق المعتقدات الكلى لهؤلاء القرويين. وزيادة على ذلك، فإذا كان هناك السحر الضار، وإذا كان هناك الشياطين الإيجابيون، يجب على الرجال إذن أن يلجأوا إلى الحماية السحرية. وفى الواقع، فإن الفن المسرحى الضخم للعلاج الشعائرى، الموجة بوجه خاص ضد السحر الضار، هو أحد المظاهر الأكثر تطوراً وأهمية للثقافة الشعبية للقرويين السنهاليز (Yalman، Wirz, 1954، 1964).

إن هذه الرابطة الدقيقة بين السبب ما وراء الطبيعى والأثر، بين السحر الأبيض والسحر الضار، بين السحر الضار والعلاج الشعائرى، لا يمكن إدراكها بوضوح دائماً فى الوصف التفصيلى للتكوين ما وراء الطبيعى (الذى ذكر فيما سبق)، ولكن يبدو بالمثل أن تحليلاً آخر سوف يكشف عن روابط مماثلة فى غالبية الأديان البدائية. وكما قرر إيفانز بريتشارد بالنسبة للآزاندى أن «الشعوذة والكهان والسحر هم أضلاع ثلاثة لمثلث واحد» (*1937*, p. 387).

إن المحاولة لفهم دقيق للأعمال الداخلية لعقل أكثر الشعوب بدائية هو أمر ضرورى واضح لتحليل معتقداتهم وسلوكهم وشعائرهم الماوراء الطبيعة. فبدون مثل هذا الاختراق إلى داخل ما تبدو أنها عقليات لا منطقية وغريبة، فإن كل الملاحظات تصبح مصطنعة أو خاطئة أو طائشة، وإن عملية فهم عقول الآخرين هى إلى حد ما مسألة تبصر وتحرر من التحيز. وعلى الرغم من أن الأنثروبولوجيا قد حققت الكثير فى هذا المجال، فلا يزال هناك مجال لكى تقدم الجديد.

على أية حال، فإن المحاولة الموضوعية والقديرة لفهم المنطق الداخلى لما يبدو ظاهرياً غير منطقى وبلا معنى لا يمكن التسليم بها. إذ إن هناك سؤالاً يجب أن يثار عما إذا كان نسق الأفكار المترابط المرتب الترتيب المنسق الذى يتمثل لنا، هو بالفعل ذلك النسق الخاص بالسكان الوطنيين، أم أن عقل الملاحظ الأنثروبولوجى هو الذى فرض النظام والترتيب المنسق على الظواهر بطريقة مصطنعة. هذه مسألة صعبة وقريبة من مجال الميتافيزيقيا، ولكن لم تمنع صعوبتها من ملاحظة أن هذا الفرض الذى يساعد على الكشف عن العناصر الداخلية «للنسق» فى الأيديولوجيات البدائية قد ثبت أنه مثمر للغاية. والادعاء الذى يقرر الطبيعة المنسقة للأفكار البدائية يستدعى دائماً مزيداً من التحقق، ولكن لم يستطع أى أنثروبولوجى حتى الآن أن يؤكد أى جدل ومناقشة يستندان إلى الافتراض بانعدام المعنى للمعتقدات البدائية ولا منطقيتها.

وفى الوقت ذاته، اشتقت من اللغويات البنائية تطورات أخرى فى محاولة فهم أنساق المعتقدات. ولم تعتمد هذه التطورات على مجرد الرغبة فقط فى فهم هذه الأنساق بطريقة عامة؛ بل تعتمد كذلك على أساس تعدى التعميمات وتحليل الملامح التفصيلية لتلك الأنساق على ضوء نموذج أنساق الاتصال (Levi-Strauss, 1964). ويؤكد أنصار هذا الاتجاه أن لأنساق المعتقدات والشعائر عناصر النظام والضبط والبناء الداخلى، لأنها تشكل إطاراً للاتصال البشرى. وقد أوصى ليفى ستروس بدراسة أكثر التفاصيل دقة للأساطير البدائية باعتبارها نصوصاً أدبية. وقد اقترح أنثربولوجيون آخرون أن تعاقب الشعيرة ربما يكون قابلاً للتحليل نموذج التحليل نفسه الذى يطبق على تعاقب الأصوات فى اللغويات الحديثة (Yalman, 1964). ولهذه التطورات فى مجالات علم الأساطير والشعائر علاقة مهمة بالسحر والشعوذة والسحر الضار، ولكن جميعها تظل حتى الآن مناهج واعدة أكثر من كونها اتجاهات نظرية وتحليلية شاملة وقائمة على البرهان (Leach, 1964). وهدف هذه التطورات هو توضيح بناء لغة علم الأساطير والشعائر. وهكذا فهى عبارة عن تحليلات شكلية بعيدة تماماً عن كل من الآراء الماركسية التى تتعلق بأولوية البناء الاجتماعى عن أنساق الأفكار، وبعيدة كذلك عن الفروض الفرويدية التى تتعلق بآثار اللاشعور. ومن المحتمل أن تتأكد أهمية هذا المنهج من البحث مستقبلاً إذ لم تثبت جدواه حتى الآن (Levi-Strauss, 1963).

المظاهر البنائية:

ننتقل الآن إلى أثر الاعتقاد فى الشعوذة والسحر الضار فى العلاقات الاجتماعية. إن الاتهام المباشر لشخص ما أو جماعة هو عنصر جوهرى فى مركب الشعوذة والسحر الضار فى أى مكان توجد فيه هذه المعتقدات. يجب أن نتوقع وجود مجموعة من لأسلحة لما وراء الطبيعة للدفاع والهجوم ضد الأشخاص المشعوذين والذين يمارسون السحر الضار وضد تلك الاتهامات.

وقد ظهرت محاولات لربط الاتهامات العلنية الصريحة للشعوذة والسحر الضار بمورفولوجية القرابة أو الجماعات. فقد افترض أن مثل هذا الاتهام بالرغبة الشريرة الداخلية لدى شخص يتطابق مع قوة العلاقات الاجتماعية وأهميتها فى البناء الاجتماعى للجماعات. فمما لا شك فيه أن هذه القضية تتضمن كثيراً من الصدق، ويؤكدها الشعور السائد بين الناس الذين ينتمون إلى ثقافات مختلفة، إن النظم مثل: العين الشريرة والشعوذة والسحر الضار، تنبثق مباشرة من أكثر المشاعر الإنسانية قوة وهو الحسد. وهو مجرد طريقة مختلفة للتعبير عن العلاقات الاجتماعية المتوترة بين المتهم والشخص الذى يتهمه، وهو ما يفسر لماذا كان ينظر إلى الحسد على أنه سبب عدوان قوة ما وراء طبيعية (Wilson, 1951a). وهكذا تعد الاتهامات بالشعوذة التى تكشف عن الحسد الخفى واللاشعورى - فضلاً عن الشكوك العلنية والصريحة - تعد علامات واضحة على وجه الخصوص عن التوتر فى البناء الاجتماعى.

وتعد دراسة نادل (1952) واحدة من أكثر الدراسات أهمية فى هذا المجال. ومن أجل أن يجرى مقارنة دقيقة اختار زوجين من المجتمعات، النوبا Nuba وجوارى Gwari فى نيجيريا، ثم كورونجو Korongo ومساكن Mesakin فى السودان. يتشابه كل زوج فى بعض المظاهر الثقافية، ويختلف فى قليل من الملامح البنائية الجوهرية. ففى النوبا النيجيرية، تعمل النساء دائماً فى التجارة، وتثير اهتماماتهم ونشاطاتهم الاقتصادية توتراً واضحاً تماماً فى علاقات الزوج بالزوجة. فى حين لا توجد المشاكل الاقتصادية عند الجوارى، ولا وجود للتوترات. وبناء على ذلك، فعلى الرغم من أن الثقافتين تتضمنان الاعتقاد الحازم فى الشعوذة، ينظر إلى المشعوذين عند النوبا على أنهم نساء، ويقال إن ارتباطاتهم تماثل الارتباطات التجارية للنساء. ومن الناحية الأخرى، ينظر الجوارى إلى المشعوذين عندهم على أنهم أشخاص مخنثين.

أما الزوج الثانى فيوجد فيه تناقض صارخ. فكما يقرر «نادل» لا وجود للاعتقاد فى الشعوذة عند الكورونجو على

الإطلاق، فى حين يقال إن المساكن تنتابهم الهواجس بخصوص الشعوذة. فالجماعتان متماثلتان فى الشكل البنائى العام فيما عدا بعض المظاهر الجوهرية التى يفردها «نادل» ويميزها بوضوح.

فكلتا الجماعتين أمومية. ويتيح نسق طبقات العمر عند الكورونجو حراكًا سهلاً للشباب بين الطبقات الكثيرة، فى حين لا يوجد إلا عدد قليل من طبقات العمر عند المساكن، وهى طبقات عمر مقفلة وصارمة. والحراك عند المساكن قليل للغاية مما يترتب على ذلك وجود المنافسة والعداء بين الأجيال. ولا وجود لمشكلات الشعوذة عند الكورونجو، فى حين تحدث أكثر حالات الاتهامات بالشعوذة عند المساكن بين الأقارب الأموميين، وبخاصة بين الرجل وخاله، حيث تسود المنافسة الشديدة بينهما فيما يتعلق بالمراكز التى من المفروض أن يشغلاها فى نسق طبقات العمر.

وفى مثل هذه النظريات ترتبط أيديولوجية الشعوذة وممارستها ارتباطاً بالغ الدقة بالقلق والتوتر فى نسيج الحياة الاجتماعية. وترتكز جميع هذه النظريات على حدوث الاتهامات بالشعوذة بين الأفراد الذين يؤدون أدواراً اجتماعية معينة. ومع ذلك، ولأسباب واضحة، فإن الدليل الإحصائى الذى يتعلق بمثل هذه المسائل صعب الحصول عليه وتقييمه.

وقد أثار ميدلتون Middletown ونتر Winter (1963) بعض الأسئلة الهامة المتعلقة بكل من ترابط الاعتقاد فى الشعوذة والسحر الضار بمظاهرهما البنائية. ونتيجة لقبولهما الرأى القائل بأن للشعوذة والسحر الضار مبادئ مترابطة تفسر وقائع تحدث فى الحياة الاجتماعية، فهما يحاولان البرهنة على أن معتقدات الشعوذة والسحر الضار هى أنساق لتفسير ما وراء الطبيعى. وزيادة على ذلك، فعندما توجد هذه الأنساق فى المجتمع الواحد تكون تفسيرات متعارضة. وعلى ذلك، فمن الناحية النظرية لابد وأن تكون فئة من فئتى الاعتقاد زائدة، ولكن فى الواقع إن لدى معظم المجتمعات الأفريقية، على حد تأكيدهما، كلا المجموعتين من أنساق المعتقدات. ويريان أنه مادام الأمر كذلك، لابد وأن يتلاءم الاعتقاد فى الشعوذة، وكذلك السحر الضار، مع المظاهر المختلفة للبناء الاجتماعى. ويتصل هذا الغرض بالخصائص المختلفة لكل من الشعوذة والسحر الضار.

ومادام السحر الضار أمراً اختيارياً وإرادياً ومجرد أسلوب يمكن تعلمه؛ فكل شخص له الحق فى أن يستخدمه لغرض الدفاع أو العدوان. وبالإضافة إلى ذلك، ليست دوافع الشخص الذى يمارس السحر الضار بالضرورة شريرة بالفطرة. ومن الناحية الأخرى، فالشعوذة على ضوء تعريفها هى أمر فطرى، وهى دائمًا شر، حيث لا يكون للمشعوذ اختيار فى اكتسابها. ولهذا السبب يرى ميدلتون ونتر أن الاتهامات بالشعوذة أكثر حدوثاً بشكل خاص ضد أشخاص يؤدون أدواراً متوارثة، مثال ذلك العضوية اللااختيارية فى جماعات النسب الأحادى، حيث يكتسب الشخص مركزه بمقتضى انتمائه إلى جماعة معينة بالذات، فى حين تتجه الاتهامات بالسحر الضار نحو اتهام الأشخاص الذين يحتلون مكانات اجتماعية مكتسبة، وأنها تميز تماماً المجتمعات غير أحادية النسب.

هكذا فالنساء فى جميع بدنات اللوجبارا Lugbara اللاتى تنضم إلى بدنات أزواجهن الأبوية، وتكتسبن عضويتها الكاملة، وحتى فى حالة ترك الزوج، فإن انتماء الأطفال يستمر وفقًا لقانون البدنة الأبوية للزوج (الأب). وفى هذا السياق ترتبط الأيديولوجية الدقيقة للشعوذة بالنساء وينظر دائماً إلى المشعوذين على أنهم إناث. ولا يحدث ذلك فى مجتمع نيورو Nyoro إذ يعيش الناس فى أحياء غير أحادية النسب، ولا تنتمى النساء إلى البدنات الأبوية، وغالبية المراكز الاجتماعية اختيارية، وهناك تكنولوجية متطورة للسحر الضار أكثر من الشعوذة.

وعلى الرغم من أن التطبيق الخاص لهذه الآراء السابقة يساعد على فهم الشعوذة والسحر الضار، فمن الصعب الاعتماد عليها للتعميم عن معتقدات الشعوذة بصورة عامة، وذلك لأن هناك دائمًا بعداً موروثًا للمكانة الاجتماعية. ويبدو أنه من الصعب تقويم الشعوذة فى المجتمعات المحلية المعقدة فى أوروبا العصور الوسطى أو فى المجتمعات المحلية الهندية فى وسط أمريكا وجنوبها استناداً إلى هذه الآراء.

وبغض النظر عن مسألة التوتر فى العلاقات الاجتماعية فإن المظاهر النفسية لمعتقدات الشعوذة هى جانب آخر من جوانب الوقائع. فإذا نُظر إلى هذه المعتقدات على أنها أوهام وغير واقعية، وهذه مسألة نظرية من الصعب أن تقرها الأنثروبولوجيا، فإن بعض التشابه والارتباط ربما يلاحظ بين الشعوذة والسحر الضار والأوهام الطفولية. ولكن مادامت هذه الأفكار، مهما كانت غير واقعية، أوهاماً وخيالات جمعية، فلا يمكن تفسيرها فى صيغة ذات معنى إلا على ضوء ارتباطها بالخبرات الطفولية الجمعية فقط. وبالطبع لايزال السؤال المهم قائماً، ولم يفصل فيه بعد.

والاعتقاد فى السحر والشعوذة والسحر الضار وثيق الصلة بالضبط الاجتماعى وأنساق الميراث فى مجتمعات معينة. ففى مجتمع التروبرياند كانت قوة السحر الضار سلاحاً بالغ الأهمية

يدعم مركز الزعيم. وعلى الرغم من أن اتصال العامة بالأشخاص الذين يمارسون السحر الضار لصالح الزعيم، فإن هذه الممارسات السحرية لا تمنع الزعيم من مطالبتهم بخدمات ضرورية له لتدعيم سلطته فى مختلف الأحياء، مما يترتب على ذلك اتساع نطاق سلطته ونفوذه. وقد سجل فريزر أمثلة مشابهة لاستخدام الوسائل المافوق الطبيعة لضمان تدعيم التنظيمات السياسية التقليدية واتساعها. وتعتبر الملكية الإلهية عند الشيلوك أحد الأمثلة المشهورة على ذلك (Evans-Pritchard, 1948).

وفى بعض المجتمعات التى تعتبر الشعوذة فيها خاصية فطرية لدى أشخاص معينين يعتقد أنها موروثة. وفى بعض المجتمعات عندما يكون النسب هو النسب فى خط الذكور، وذلك لأغراض التنظيم العائلى، يعتقد أن الشعوذة تتصل بالانتماء فى خط الإناث، وتنتقل بين الأشخاص وفقاً له.

السحر والتغير الاجتماعى:

تؤدى الأفكار عن السحر والكائنات الماوراء الطبيعة دوراً تفسيرياً جوهرياً باعتبارها أنساقا منظمة ونظمية عن الاعتقاد السائد فى المجتمعات التقليدية. فهذه الأنساق تفسر المرض والظلم وسوء الحظ والموت. ويعتقد المصلحون الاجتماعيون دائماً أن التعليم يجب أن يستخدم كسلاح أكثر فاعلية ضد هذه الخرافات. وحقيقة أن التعليم الحديث يهاجم هذه الأنساق العرفية عن طريق توفير التفسيرات البديلة عن الأحداث والوقائع. ومع ذلك فالأهم من ذلك هو بالتأكيد إضعاف سلطة الأشخاص الذين يتحدثون عن هذه الأنساق ويدعون إلى الاعتقاد فيها.

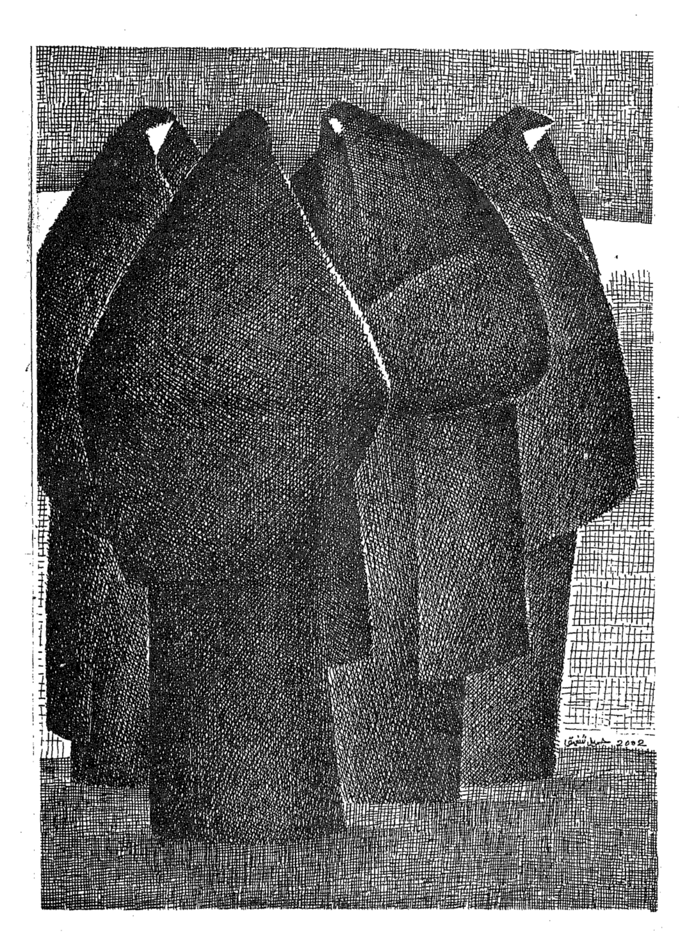
ومع ذلك، فمن السخرية أن التغيرات الجوهرية التى تطرأ على المجتمع التقليدى الذى اتجه إلى الأخذ بالنظم التعليمية الحديثة تثير القلق الشديد والتوتر المتزايد فى العلاقات الاجتماعية. فتحت وطأة هذه الفروق يوجد هناك إلحاح شديد مطرد لاستخدام تلك الأسلحة والمعتقدات الماوراء الطبيعية كلما أمكن ذلك. ومن المعروف أن الحكومات الحديثة فى أجزاء من أفريقيا التى ألغت مثل تلك الممارسات، مثل: العرافة والكهان والعرافون، باعتبارها مجرد خرافات، نظر إلى هذه الحكومات على أنها مدفوعة بقوى الشر ومتحيزة إليها. إذ لو أن الحكومة تمنع استخدام الأسلحة الدفاعية التقليدية الملائمة ضد الشعوذة، فهى بذلك تحبط الصيادين المشعوذين (الذين يستخدمون الشعوذة لما فيه صالحهم)، وبالتالى تسهم بشدة فى ازدياد مثل هؤلاء المشعوذين. ومن ثم يلاحظ الباحثون، وهو ما ينطبق على الأقل على أجزاء من أفريقيا، أنه على الرغم من التحديث فإن الأشخاص المشعوذين يصبحون أكثر نشاطاً وفاعلية، كما يزداد الاهتمام بالحركات الحديثة التى يبتدعها المشعوذون.

ترجع جذور السحر والشعوذة والسحر الضار إلى الأفكار العرفية التقليدية التى بمقتضاها تستطيع الثقافات تصنيف العالم المحيط بها وتنظمه. ومادام الأمر كذلك، فلا تندمج هذه الأفكار مع كل عنصر من عناصر الثقافة والفكر واللغة فقط، ولكنها توفر كذلك الأساليب والوسائل المتسقة المترابطة منطقياً التى بمقتضاها تؤثر فى العالم الذى يعيش فيه الإنسان. وبالنسبة للباحث الأنثروبولوجى، توفر تلك الأنساق المادة الضرورية لفهم ميتافيزيقية الثقافات غير الأوروبية. وقد تؤدى كذلك إلى فهم صحيح للمظاهر البدائية للفكر الذى يختفى وراء تلك المعتقدات.

وتبدو الأفكار التى تتعلق بالشعوذة والسحر الضار شاذة فى عصر عقلانى مثل العصر الذى نعيش فيه، ولكن يجب علينا أن نتذكر أن أشخاصًا يتمتعون بدرجة عالية من الذكاء والثقافة الرفيعة يعتقدون فى مثل هذه المعتقدات. ويجب علينا فى مثل هذه الحالة أن نعمل على نبذ تلك الأفكار. وبالأحرى، يجب علينا أن نفهم جذور هذه المعتقدات التى تدعم وتقوى الاعتقاد فيها.

إن كل المعرفة تعتمد على درجة معينة من الثقة والتقدير. وفى المجتمعات الحديثة وفرت نظم التعليم للمفكرين والعلماء العمل التخصصى لنمو المعرفة واختيار أساسها. وأولئك الأشخاص الذين لا ينضمون مباشرة إلى فرع ما من فروع البحث، ولم يعرفوا لغته مطلقاً، يتقبلون نتائجه بدون جدل أو برهان. والسبب الرئيسى المهم لهذه الثقة فى نتائج البحث يرجع إلى التقدير الذى يناله النظام التعليمى. وبالمثل، فالمعرفة بقوى ماوراء الطبيعية وبالآلهة والآلهات والشياطين والأشخاص المشعوذين والذين يمارسون السحر الضار فى جميع المجتمعات البدائية ترتكز على تقاليد ونظم تنال التقدير، وكذلك على أشخاص قد برهنوا على أنهم أنفسهم جديرون بالثقة. وعادة تتركز المعتقدات العامة السائدة فى المشاعر الجماعية، ومن ثم فإن المعتقدات التى تبدو فى نظر الباحث الأوروبى بدائية وغير منطقية كلية لا تستمد قوتها من الاعتقاد فحسب، ولكنها تكتسب كذلك قوة أخرى إضافية من حقيقة كونها جزءاً من المبادئ الأخلاقية للمجتمع الذى توجد فيه.

- Durkheim, Emile (1912) 1954: **The Elementary Forms of the Religious Life**. London: Allen & Unwin, New York: Macmillan. A Paperback edition was published in 1961 by Collier.
- Evans-Pritchard, E. E, 1933: The Intellectualist (English) Interpretation of Magic. Cairo, Jamiat Al-Qahirah. Kulliyat Al-Adad, **Bulletin of the Faculty of Arts** 1:282-311.
- Evans-Pritchard, E. E (1937): 1965 **Witchcraft, Oracles and Magic Among the Azande**. Oxford: Clarendon.
- Evans-Pritchard, E. E. 1948: **The Divine Kingship of the shilluk of the Nalotic Sudan**. Cambridge Univ. Press.
- Fortune, Reo F. (1932): 1963 **Sorcerers of dobu: The social Anthropology of the Dobu Islanders of the Western Pacific**. Rev. ed. London: Routledge.
- Frazer, James (1890) 1955: **The Golden Bough: A Study in Magic and Religion**. 3d ed. Rev. & enl. 13 vols. New York: St. Martins, London: Macmillan. An abridged edition was published in 1922 and reprinted in 1955.
- Guiteras-Holmes, Calixta 1961 **Perils of the Soul: The World View of a Tzotzil Indian**. New York. Free Press.
- Hubert, Henri, and Mauss, Marcel (1904) 1960 Esquisse d'une theorie generale de la magie. Pages 1-141 in Marcel Mauss, **Sociologie et anthropologie**. 2d ed. Paris Presses Universitaires de France. First published in Volume 7 of Annee sociologique.
- Kluckhohn, Clyde 1944 **Navaho Witchcraft**. Harvard University, Peabody Museum of American Archaeology and Ethnology, Papers, Vol, 22, No. 2. Cambridge, Mass: The Museum.
- Kluckhohn, Clyde: and Leighton, Dorothea [Cross] (1946) 1951 **The Navaho**. Oxford Univ. Press.
- Lang, Andrew. 1901. **Magic and Religion**. London: Longmans.
- Leach. Edmund R. 1961 Golden Bough or Gilded Twig? **Daedalus** 90:371-387.
- Leach, Edmund R. 1964 Telstar et les aborigènes, ou **La pensée Sauvage. Annales, économies, sociétés, civilisations** 19: 1100-1116.
- Levi-Strauss. Claude (1950) 1960 Introduction a l'oeuvre de Marcel Mauss. Pages ix-lii in Marcel Mauss, **Sociologie et anthropologie**. 2d ed. Paris: Presses Universitaires de France.
- Levi-Strauss, Claude (1955) 1963 **The Structural Study of Myth**. Pages 206-231 in Claude Lévi-Strauss, Structural Anthropology. New York: Basic books. A revision of an article first published in English in Volume 68 of the **Journal of American Folklore**.
- Levi-Strauss, Claude (1962) 1966 **The Savage Mind**. Univ. Of Chicage Press. First published in French.
- Levi-Strauss, Claude 1963 Réponse a quelques questions. **Esprit** 31:628-653.
- Levi-Strauss, Claude 1964 **Le cru et le cuit**. Paris: Plon.
- Levy-Bauhl, Lucien (1910) 1951 **Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures**. 9th ed. Paris: Presses Universitaires de France.
- Mclennan, John Ferguson (1865-1876) 1886 **Studies in Ancient History**. New York: Macmillan. Includes Primitive Marriage (1865).
- Malinowski, Bronislaw (1925) 1948 **Magic, Science and Religion**, Pages 1-71 in Bronislaw Malinowski, Magic, Science and Religion, and Other Essays. Glencoe, Ill: Free Press.
- Marwick, M. G. 1950 Another Modern Anti-witchcraft Movement in East Central Africa. **Africa** 20: 100-112.
- Marwick, M. G. 1952 The Social Context of Cewa Witch Beliefs. Africa 22: 120-135, 215-233.
- Metraux, Alferd (1958) 1959 **Voodoo in Haiti**. New York Oxford Univ. Press. First published as **Le voudou haitien**.
- Middleton, Hohn, and Winter, Edward H. (editors) 1963 **Witchcraft and Sorcery in East Africa**-London: Routledge.
- Nadel, S. F. 1952 Witchcraft in Four African Societies: An Essay in Comparison. **American Anthropologist**. New Series 54: 18-29.
- Nash, Manning 1960: Witchcraft as Social Process in a Tzeltal Community. **América indígena** 20: 121-126.
- Smith, William Robertson (1889) 1956 **The Religion of the Semites: The Fundamental Institutions**. New York: Meridian. First Published as the first series of Lectures on the Religion of the Semites.
- Spencer, Herbert (1876-1896) 1925-1929 **The Principles of Sociology** 3 vols. New York: Appleton.
- Steiner, Franz 1956 **Taboo**. New York: Philosophical Library.
- Thomas, Northocts W. 1926 Witchcraft. Volume 28, pages 755-758 In **Encylopaedia Britannica**. 13th ed. Chicago: Benton.
- Tylor, Edward B. (1871) 1958 **Primitive Culture: Researches Into The Development of Mythology, Philosophy, Religion, Art and Custom**. 2 vols. Glouce ster, Mass: Smith. Volume 1: **Origins of Culture**. Volume 2: **Religion in Primitive Culture**.
- Wilson, Monica H. 1951a **Good Company: A Study of Nyakyusa Age-Villages**. Published for the International African Institute. Oxford Univ. Press.
- Wilson, Monica H. 1951b Witch Beliefs and Social Structure. **American Journal of Sociology** 56: 307-313.
- Wirz, Paul. 1954 **Exorcism and the Art of Healing in Ceylon**. Leiden (Netherlands): Brill.
- Yalman, Nur 1964 The Structure of Sinhalese Healing Rituals. Pages 115-150 in Conference on **Religion in South Asia**, Univeristy of California, Berkeley, 1961, Religion in South Asia. Edited by Edward B. Harper. Seattle: Univ. of Washington press.


جميل شفيق 2002

الأسماء والألقاب
فى الجزائر
دراسة ميدانية

د. محمد عيلان

حين يولد الإنسان تضع له أسرته اسماً يعرف به، ويحدد هويته القومية والثقافية، تمييزاً له من الذين يتشابه معهم فى الملامح والسلوك والتصرفات من شعوب أخرى وثقافات أخرى.

والاسم بهذا المعنى هو اللفظ الذى يطلق على الشخص ليميزه (حضارياً) عما عداه من أبناء الشعوب الأخرى، كما يميزه اجتماعياً وثقافياً وسياسياً، وقد يكون الاسم مصدراً تاريخياً مهماً، كما فى بعض الأسماء المتولدة عن أحداث عاشها الإنسان وبخاصة خلال تاريخه وتاريخ أسلافه. لذلك كانت الأمم والشعوب حذرة دقيقة فيما تطلقه على أبنائها من أسماء.

والاسم (العلم) الذى يسمى به فى الجزائر ثلاثة أنواع: اسم، ولقب، وكنية، كما هو معروف فى اللغة العربية.

أما الاسم فهو ما أريد به تعيين المسمى، وهو لا يعطى مدحاً أو ذماً لصلاحية كل اسم لكل مسمى به[1] وكلمة «الاسم» ومشتقاتها وردت فى اللغة العربية بمعان عديدة، منها تمييز الشيء المسمى وتحديده، وإخراجه من دائرة المجهول إلى دائرة المعلوم. ومنها (الوسم بمعنى الاسم) وهو العلامة المادية «كالوشم»، أو العلامة المعنوية كالاسم على المسمى. وفى بعض لهجات الجزائر بالشرق الجزائرى، خاصة الهضاب العليا، تستعمل لفظة (وسم) بمعنى الاسم فيقولون: (وسْمك إبراهيم، وسْمه محمد، بمعنى اسمك إبراهيم، واسمه محمد). وهذا قريب مما أورده الكوفيون من أن الاسم مشتق من الوسم وهو العلامة، قائلين: إن الاسم وسْم على المسمى وعلامة له به يعرف.. وأن الأصل فى اسم وسْم زيدت الهمزة فى أوله وحذفت فاؤه، فهو على زنة: أعل[2].

وورد فى لسان العرب لابن منظور: الاسم من السمو[3] أى الرفعة يشير بذلك إلى دلالته على التمييز، وهو عدم التساوى مع غيره، فكأنك قد أخرجته من محيط مجهول إلى دائرة المعلوم. وهو رأى اللغويين البصريين من كون الاسم من السمو وليس من الوسم، وقالوا: والاسم يعلو على المسمى ويدل على ما تحته[4]. وفى القاموس المحيط اللفظ الموضوع على

(١) الحسن اليوسى - **المحاضرات فى الأدب واللغة** - ج١ - شرح وتحقيق: محمد حجى وأحمد الشرقاوى إقبال - دار الثقافة - الرباط، ص١٨. ويقول ابن يعيش: «العلم (الاسم) الخاص الذى لا أخص منه ويركب على المسمى لتخليصه من الجنس بالإسمية، فيفرق بينه وبين مسميات كثيرة بذلك الاسم». راجع شرح المفصل، ج١، عالم الكتب، بيروت، ص٢٧.

(٢) راجع ذلك مفصلاً فى كتاب **الإنصاف فى مسائل الخلاف** للأنبارى، ج١، دار الجيل، القاهرة، ١٩٨٢، ص٦ وما بعدها.

(٣) **لسان العرب**، مادة (سما).

(٤) ابن الأنبارى، **الإنصاف فى مسائل الخلاف**، ج١، ص٦.

الجوهر والعرض للتمييز(٥). وفى مقاييس اللغة الاسم: من الوسم أى العلامة(٦) ومن ذلك سميته أى وصفته. وورد فى المخصص لابن سيده، الاسم: هو اللفظ الدال على الجوهر والعرض ليفصل بعضه عن بعض(٧). وفى التفسير الكبير للإمام الفخرى الرازى الاسم علامة المسمى ومعرِّف له(٨). كما أن لفظ (اسم) ورد فى القرآن الكريم محدداً وواضحاً دالاً على الشخص بمفهومه المتعارف عليه، فى قوله تعالى: ﴿يا زكريا إنا نبشرك بغلام اسمه يحيى﴾(٩) وقوله تعالى: ﴿إن الله يبشرك بكلمة منه اسمه المسيح عيسى ابن مريم﴾(١٠) وقوله تعالى: ﴿وعلم آدم الأسماء كلها﴾(١١) بمعنى الأسماء الدالة على الأشياء المتشابهة وغير المتشابهة، تمييزاً لكل واحد منها.

وإلى جانب مصطلح الاسم نجد مصطلح اللقب وهو فى العربية ما أشعر بمدح أو ذم(١٢). فقد ورد فى القرآن الكريم دالاً على الاسم المستهجن الذى لا يقبله من يطلق عليه وينزعج من يوصف به ولا يرغب فى المناداة به فى قوله تعالى: ﴿ولا تنابزوا بالألقاب﴾(١٣). وقال ابن يعيش: «اللقب هو النبز»(١٤)، وانحرف مدلول (اللقب) حاليًا فى الجزائر ليعنى مرة لقب الشهرة إذا كان ذلك ناتجًا عن حادثة أو موقف بارز تميز صاحبه به عن غيره، وفى هذه الحالة يكون لقباً قسرياً، ومرة أخرى نجده يعنى اللقب مطلقاً، يلازم الفرد طيلة حياته، وقد يطال أسرته هى الأخرى، ويصبح لقبًا لكل من انحدر من صلبه، إن أطلق عليه فى مرحلة من مراحل عمره برضاه أو بغير رضاه، وسواء أكان بعلمه أم بغير علمه حين الإطلاق. وقد يطلق اللقب ولكنه بعلم صاحبه ورضاه، وقد يسعى هو إلى إطلاقه على نفسه، كما هو عند المثقفين والممثلين والثوار.. وهناك ظاهرة معروفة فى نشوء بعض الألقاب (القسرية) فى الجزائر وهى من تأثير الاستعمار الفرنسى عند احتلاله للجزائر عام ١٨٣٠م، كما سنبين بعد قليل.

والألقاب كما تكون دالة على صفات أو ممارسات أو مواقف فردية اتصف بها المسمى، تكون أيضًا دالة على ممارسات أو انتماءات جماعية أو جمعية، وهى هنا تحدد هوية مشتركة لمجموعة من الأفراد تنتسب إلى جد واحد أو وطن واحد، ولهم مصالح مشتركة، كالأسر الحاكمة التى تحتفظ بلقبها عبر التاريخ رغم المتغيرات التى حدثت لها وأدت بها إلى الاندماج الاجتماعى المطلق وابتعادها عن مسببات نشوء اللقب ورواجه. ومثل ذلك أيضًا تفشى ألقاب القبائل العربية والبربرية والأعراش ومختلف التجمعات أو الوحدات الاجتماعية التى ترتبط برباط ما، يجمعها لفترة تاريخية تطول أو تقصر..

وقد يكون اللقب دالاً على الجنس، كالعربى نسبة إلى العرب، تماماً كالهندى والصينى والزنجى.. وهذا اللقب أى (العربى) ندركه نحن الجزائريين ونعتز به ونعرف دلالته عند الغرب خاصةً فرنسا لأنها أطلقته تمييزاً لنا عن غيرنا من الأوروبيين، ويعنى بالنسبة إليهم الإنسان القذر المتخلف، غير المتحضر ولاقابل لأن يتحضر. وفى التراث الإسلامى أطلق اللقب ليدل على صفة عارضة فى مرحلة من مراحل عمر الشخص، تستمر (لقباً جديداً أو اسمًا جديداً)، من ذلك أن سيدنا إبراهيم عليه السلام لقب خليلاً أخذاً من قوله تعالى: (واتخذ الله إبراهيم خليلا)(١٥) ولقب سيدنا موسى عليه السلام بكليم الله، أخذاً من قوله تعالى: (وكلم الله موسى تكليما)(١٦). ولقب السيد على بن أبى طالب رضى الله عنه (بحيدر) كما لقب السيد خالد بن الوليد (بسيف الله المسلول)، وكثير من الصحابة والتابعين ومن جاء بعدهم لهم ألقاب عارضة نتيجة موقف ما، أو سلوك ما.

ولفظ (اللقب) فى الجزائر يطلق على الاسم المشترك لأفراد الأسرة، وهو نفسه لقب أسر كثيرة تنتمى إلى جد واحد أو قبيلة ذات فروع متعددة، ترجع إلى جد يحمل رقماً فى سلسلة أنساب القبيلة.

(٥) الفيروز أبادى، **القاموس المحيط**، مادة (سما).
(٦) ابن فارس، **مقاييس اللغة**، مادة (سمو).
(٧) ابن سيده، **المخصص**، ج٢.
(٨) الإمام الفخر الرازى، **التفسير الكبير**، ج٨، دار الكتب العلمية، طهران، د/ت، ص٥٠.
(٩) سورة مريم، الآية ٧.
(١٠) سورة آل عمران، الآية ٤٥.
(١١) سورة البقرة، الآية ٣١.
(١٢) ابن يعيش، **شرح المفصل**، مرجع سابق، ص٢٩.
(١٣) سورة الحجرات، الآية ١١.
(١٤) ابن يعيش، مرجع سابق، ص٢٧.
(١٥) سورة النساء، آية ١٢٥.
(١٦) سورة النساء، آية ١٦٤.

وهو ينطق محرفًا عند عامة الجزائر، ويرد بصيغ متعددة بحسب المناطق وبحسب سكانها وتأثيرات البيئة فى مكونات لهجتهم، ولكنها لا تتجاوز القلب لبعض الحروف أثناء النطق وهذا القلب خاصية لغوية فى لغتنا العربية، من ذلك أن بعضهم يقول: (**نَقْمَة**) بفتح النون وسكون القاف فى حالة الإفراد، وجمعها: (**نْقَامى**) على غير قياس، بسكون وفتح. أى بقلب اللام نونا والباء ميماً. وبعضهم: يقول: (**لُقْمَة**) أى بقلب الباء ميمًا ونطق اللفظ مؤنثًا. وفى الغرب الجزائرى وجزءٍ من الوسط وبعض سكان المناطق الصحراوية فى الجنوب الغربى للجزائر يقولون: (**نَكْوَة**) بقلب اللام نوناً والقاف كافاً والباء واواً مع تأنيث اللفظ، والجمع منه: نَكْوَات أو نْكَاوى بفتح النون وسكون الكاف فى الجمع الأول وفى الثانى بسكون النون وفتح الكاف.

وقد يكون اللفظ (نكوة) نطقًا محرفًا عن (الكُنية) المعروفة فى العربية. وبالرغم من تنوع الصيغ فإنه لا يوجد فى الجزائر من يخطئ فى دلالة هذا اللفظ (اللقب) بصيغه على اللقب الذى هو غير الاسم الشخصى. ويسألونك ما نقمتك أو ما لقمتك أو ما نكوتك؟ فليس لك إلا أن تجيب ذاكراً لقبك العائلى.

ولا يوجد فى الجزائر مثل ما هو فى الشرق العربى من ظاهرة الاسم الثلاثى وغيره.. بل لابد من ذكر الاسم واللقب دون غيرهما فى الحياة العامة، ما عدا إن كان هناك تطابق فى الأسماء، فإن الإدارة تلجأ إلى إزالة اللبس بالبحث عن الأسماء الفارقة كالأب والجد والأم..

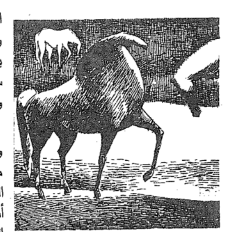
وأما الكنية فهى ما صُدِّرت بأب أو أم[17]، إلا أن الجزائريين لا يستعملون الكنية أصلاً كما هو معروف فى شرقنا العربى، بمعنى أن ينادى الشخص باسم ابنه أو ابنته، بل تأتى الكنية لتدل على الملكية أو لإثبات الصفة العارضة (مدحاً أو ذمًا) وهى فى لهجة الجزائر بمعنى: صاحب أو ذو أو أخو، كقولهم: بو القمح، بو الشعير، بو المعيز، بو الأرواح. وفى اللغة العربية نجد استعمال: (أخو أو ذو) بدلاً من (بو) فى العامية وسمعت فى منطقة الحِضنة بالهضاب العليا بالجزائر استعمال (ذو) ولكنهم ينطقون الذال دالا فيقولون: فلان دومالِى بمعنى: أنه ذو مالٍ. ويبدو أن ظاهرة التكنى غير منتشرة فى شمال إفريقيا المغرب العربى ومصر.

وعامة الجزائر يركبون اسم الكنية (العلم) من: لفظة (**بو**) بحذف الهمزة من (أبو)، ثم يضاف إليها الاسم، كما فى قولهم: بو كرش، بو البلاوى، بو المصائب، بو النحس، بو عيون شهلة، ويعوض (**بو**) فى تلقيب المرأة بـ (**أم**)، أم عيون، أم خال..

وسنجرى الحديث هنا على الشائع وهو الاسم، وقد نستعمل اللقب أيضًا بمعنى الاسم، لأن اللقب قد يصير اسماً والاسم لقباً كما ذكرت، وهذا وارد فى الثقافة العربية وخصوصاً الشعبية منها، وهو تحول الأسماء ألقاباً والألقاب أسماءً، وكذلك تحول الأفعال أسماءً أو ألقاباً «بمعنى الاسم العلم».

وبالعودة إلى الأسماء فى الجزائر نجد بعضها منحدراً من الماضى القديم، وبعضها الآخر من العصور الإسلامية منذ الفتح العربى للمغرب إلى يومنا هذا، ذلك أنه خلال المراحل التاريخية التى مر بها المجتمع الجزائرى، بل مجتمع المغرب العربى، حدثت إضافات كثيرة، ودخلت مسميات وألفاظ فرعونية وفينيقية ويونانية وفارسية ورومانية وزنجية وعبرية وعربية وغربية.. وهى إضافات لم تكن على مستوى اللغة والمسميات فقط، بل على مستوى العناصر البشرية كذلك، لتحدث تمازجًا فى العادات والتقاليد، وتقاطعًا فى الثقافات. ويلحظ الدارس ذلك فى المسميات التى ماتزال قلة منها بألفاظها الأجنبية كما فى اسم: «أبو الهول» الذى حُرِّف إلى «بو لهوال»، وفينيق الذى بقى على أصل وضعه، وهو

(١٧) انظر الحسن اليوسى، **المحاضرات فى الأدب واللغة**، مرجع سابق، ج١، ص٢٣، وما بعدها. وقال ابن يعيش: الكنية لم تكن علمًا فى الأصل، وإنما كانت عاداتهم أن يدعو الإنسان باسمه، وإذا ولد له ولد دُعى باسم ولده توقيراً له وتفخيماً لشأنه فيقال: أبو فلان.. (وهى جارية مجرى الأسماء المضافة).



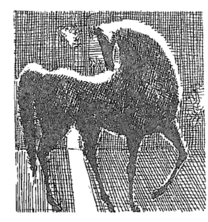
الطائر الفينيقى الذى ارتبط بأسطورة البعث كما فى أسطورة إيزيس وأوزوريس المصرية، وبعضها الآخر حدث فيه تحريف ولم يعد له من مظهره اللغوى القديم إلا بعض الملامح يهتدى إليها الدارس، وهذه طبيعة الاحتكاك الاجتماعى واللغوى، وسيادة لغة على لغة، أو سيادة اللغات المحلية مؤثرة فى اللغات الوافدة لتتجاوب مع المجتمع وفقاً لحاجاته النفسية والوجدانية والبيئية.

وإلى جانب ما ذكرنا فإن الأسماء فى الجزائر ارتبطت ارتباطاً وثيقاً بتركيبة المجتمع وتفاعل طبقاته، فالطبقة الأقوى اقتصادياً تكون أنموذجاً للاحتذاء ممن دونها بتقليدها فى مظاهر حياتها، ومنها أسماؤها، وتأتى بعدها بالتراتب اقتصادياً واجتماعياً الطبقات الأخرى التى تتطلع إلى أنموذجها لتقاربه، فطبقة الفلاحين تتطلع إلى أن تصبح طبقة إقطاعية فى أسمائها وألقابها وشتى مظاهر حياتها. وطبقة التجار وأرباب الحرف تتطلع إلى أرباب المصانع وأصحاب رؤوس الأموال، وطبقة الموظفين تتطلع بدورها إلى أنموذجها من طبقة الساسة ورجال القضاء وهكذا.. ولا يمنع ذلك من أن تستمد تلك الطبقات بعض أسمائها من التاريخ والأسلاف ومن واقع البيئة الثقافية للمجتمع، لأننا وجدنا عند قيامنا بدراسة الأسماء أن فى الطبقات الأنموذج مسميات من طبقات دنيا، ومعناه أن هناك من تسلق بوسيلة أو بأخرى وأصبح من الطبقات الأنموذج، أو هو فى سبيله إلى ذلك.

ولكن بالرغم من ذلك فإنه للبيئة والمحيط الاجتماعى حضوراً قوياً فى طبقات المجتمع. ولا أدل على ذلك من التسمية فى طبقة الفلاحين بالفئران والجرذان والجعلان والقطط والكلاب والثعالب والحمير والذئاب والنمل والسحالى، ومختلف الكائنات البيئية الحية.. وكذلك الجامدة كالصخر. وبنفس الاهتمام يشيع فى طبقة الحرفيين والتجار مسميات مثل: الحداد والنحاس والصواف والحوات والجمال والجزار والصايغى والذهاب واللبان والحلوى والحلوانى والملاخ (الإسكافى). وفى طبقة الساسة ورجال الدولة والقضاء تشيع مسميات، من مثل: القاضى والباش عادل والحاكم والوزير والوالى والبوقاطى (اسم للمحامى باللغة الإسبانية)، والكاتب، الخوجة (اسم تركى معناه الكاتب)، والمزوار (لقب تركى يطلق على محصل الضرائب). وفى تلك الطبقات على تنوعها تشيع أسماء أسطورية وأخرى خرافية كالغول والعفريت والعنقاء. وأحياناً نجد شيوع أسماء لشخصيات دينية أو لها صلة بها خاصة الدين الإسلامى مثل: جبريل، وتسمى العامة بجبريل لأنه ملك رسول، ولا تسمى العامة فى الجزائر بأسماء الملائكة الآخرين لاعتقادهم أنهم لا صلة لهم بالبشر، أو لأن أسماءهم تذكرهم بالآخرة (كما يقولون) فينتابهم الخوف خاصة عند ذكر عزرائيل (يقال له فى عامية الجزائر عزْرِينْ بفتح العين وسكون الزاى) وميكائيل وإسرافيل..

وهناك ظاهرة أخرى لها أهميتها فى دراسة نشوء الأسماء التى يكون العامل الأساسى فيها العلاقات النفعية فى إطار خدمة المجتمع والسهر على مصالحه، مما يؤدى إلى التأثر الإيجابى أو السلبى بين المتعاملين بعضهم ببعض، وهذه الظاهرة هى الأسماء والألقاب القسرية التى تؤسس بها كل طبقة لقاموس من المسميات أغلبها صفات توازى المسميات الاختيارية الإرادية، فكل طبقة لها وجهة نظر فى الأخرى وهذه المسميات قد تكون صفات تهكمية أو خلقية أو خلقية أو مهنية أطلقها الأشخاص تنكيتاً وتندراً بسلوك غيرهم، أو لجهلهم بشخصية المتعامل معه، مما يضطرهم إلى تسميتهم بحرفهم مثلاً، أو تسميتهم بظواهر خِلقية متميزة فيهم، كأن يكون اسم الشخص محمداً وجهل اسمه لدى المتعامل، فيناديه أو يخبر عنه بالنجار أو الحداد أو الأحداب أو الأعمى أو الأعرج أو بو كرش أو بو عمة..

وأحياناً يكون أساس الإطلاق فراراً من الاسم العادى أجنبياً أو محلياً. وأحياناً يتعمد الأشخاص ذكر بعض الأسماء بدلاً من الأسماء الحقيقية للمخاطب بفتح الطاء بالرغم من سهولة نطقها لأن تلك الأسماء فى لهجة أخرى تعد أسماء مستهجنة، كأن يطلق على عورة



مثلاً أو يكون دالاً على أمور محرمة فى تقاليد المنادى، لا ينادى بها فى حضور الأقارب وذوى الأرحام وهم مجتمعون. ومثل هذه الألقاب قد يرفضها البعض وقد يتحرج منها، وقد لا يرفضها، وهذه كلها مبنية على الاستعارة والتشبيه فى الغالب الأعم.

وهناك من الأسماء والألقاب في الجزائر ما يكون اختيارياً وطوعياً ويعلم به صاحبه ولا يرفضه ويحبذ أن ينادى به، وذلك كأسماء الثوار التى يناديهم بها رفقاؤهم وبعض الناس المتصلين بهم (خلال الثورة المسلحة لإخراج المستعمر الفرنسى «١٩٥٤-١٩٦٢») وأسماء هؤلاء الثوار الحقيقية غير معروفة.

ومن هذا القبيل أيضًا ما نجده عند عامة الجزائر، إذ يمنح المولود يوم ولادته اسمين أحدهما وثائقى لكل مستلزماته الإدارية والآخر ينادى به فى الأسرة أو القبيلة أو المحيط القريب منه، كأن يكون الاسم الوثائقى محمداً والأسرى توفيقاً فيقال: محمد توفيق، فالأول اسم نبينا محمد صلى الله عليه وسلم، والثانى يذكر تفاؤلاً، لأن العامة تستغنى عن الاسم المركب بلفظ منه يكون دالاً على الفأل الحسن.

وقد يتجاوز الاسم اللفظين إلى الثلاثة كقولهم: محمد الأمين الطاهر، وقد تسمى بعض الطبقات الاجتماعية خاصة الحضرية أبناءها بأسماء يريدون منها الدلال (الدلع) وذلك بتحريف الاسم، كقولهم فى توفيق: توفا أو تو، ونور الدين: نُورِى، ومحمد: موح. أو بأخذ الحرف الأول من الاسم وتكراره مرة واحدة بحيث يفصل بينهما بأحد حروف العلة الواو أو الياء أو الألف، لتنغيم الصوت عن طريق إشباع الحركة، كما فى سعيد وسالم فيقال: سوسو، وفى حميد: حوحو، وفى جمال: جيجى، وفى كمال: كوكو.

وقد يفعلون غير ذلك فيأخذون الحرف الأول فقط ويشبعون حركته بالضم أو الكسر كما فى جمال: جو، وفى محمد: مو، وفى شايب: شى، وفى سليمان: سو.

الأسماء فى الجزائر إما أنها مفردة أو مركبة:

الأسماء المفردة وهى نوعان:

١ - **مرتجلة** وهى قليلة جداً[١٨].

٢ - **مشتقة** وهى صيغ كثيرة منقولة[١٩]، وأغلبها له نظير فى العربية، وقد اقتصرت على الشائع منها دون إحصائها كلها. وسيلاحظ القارئ الكريم أننى عند التمثيل أذكر صيغة من بعض الصيغ ولا أذكر جميع الصيغ، لأن ما جمعته ميدانياً يستدعى مجلدات ضخمة.. ثم إن هذه الأسماء تأتى أصلاً بصيغة، ثم يحدث فيها التحريف بوساطة الاشتقاقات المتعددة للاسم الواحد مثل: (أحمر، حمرون، حمران، محمار، محمر..) وكلها وردت أسماء لأعلام.

وعامتنا فى الجزائر، كغيرهم من إخوانهم فى البلاد العربية، يأتون باشتقاقات لغوية، ويأتون بصيغ محيرة إلى جانب الصيغ الشائعة فى اللغة العربية، مما يدل على القدرة الفائقة فى استغلال اللهجة المنحرفة عن العربية من جهة، ومرونتها وطواعيتها لهم من جهة أخرى، وهو أمر يستدعينا أن ننظر إلى هذه الظاهرة بشىء من العلمية إثراءً للغة العربية، التى حفلت لهجاتها بفيض كبير من الصيغ والتراكيب والدلالات، التى أهملت على مر الأيام فى اللغة العربية الأم واحتفظت بها اللهجات أو ابتكرتها، ومن هذه الصيغ:

١ - صيغة الفعل المضارع يسمى به مثل: يزيد، يسعد، يخلف.. ولا يسمى إلاّ بصيغة الفعل المضارع دون غيره.

٢ - اسم الفاعل مثل: كاتب، عادل، مالك، طالب، سالم، زاهر..

٣ - اسم المفعول مثل: مسعود، محمود، مجذوب، معروف..

(١٨) **المرتجلة** هى المخترعة. قال ابن يعيش: «المرتجل فى الأعلام: ما ارتجل للتسمية به أى اخترع ولم ينقل إليه من غيره..». راجع المفصل ج١، ص٣٢.

(١٩) **النقل** كون اللفظ وُضِع اسماً لآخرَ، ثم نقل ليسمى به شخص وفق صيغة من الصيغ العربية المعروفة. قال ابن يعيش «النقل أن يكون الاسم بإزاء حقيقة شاملة، فتنقله إلى حقيقة أخرى خاصة، وليس لها أن يتسمى بها فى الأصل.

٤ ـ صيغة فَعَّال بفتح الفاء والعين المشددة، من صيغ المبالغة، تتحول من الدلالة على المبالغة ليسمى بها الأشخاص فعيل بفتح الفاء وكسر العين، وهى أيضًا من صيغ المبالغة وتتحول من دلالتها على صفة مَلازمة حقيقة أو ادعاء إلى اسم يسمى بِه، وتفقد دلالتها الأولى مثل: وسيم، بديع نسيم، جميل فقير حكيم.. وقد تكون الصيغة (فعِيل) بمعنى اسم الفاعل إن كانت تطلق على الشخص غير المسمى بها فتكون صفة عارضة يوصف بها الشخص لإظهار عيب به، ذماً مثل: شحيح، بخيل، قبيح، خبيث.. أو مدحاً مثل: كريم، شجيع (شجاع).. وقد يستبدلون صيغة فعيل (الصفة) بصيغة مفْعال مثل: مشحاح، مصفار، محمار، مشتاق، ولم يسمع فى لهجات الجزائر مبخال بمعنى كثير البخل.

٦ ـ صيغة فَعُّول بفتح الفاء وتشديد العين المضمومة مثل: حمود، حموش.. وفى هذه الصيغة حدث تحريف للاسم الأصلى الذى هو محمود أو محموش أو الحمش، وهذا التحريف يعتاد عليه ويصبح اسماً شائعاً متوارثاً.

٧ ـ صيغة أَفْعَل وهى واردة بكثرة فى الدلالة على الألوان (التى يكون عليها الشخص)، إلا أنهم ينقلونها إلى التسمية بها وذلك موجود فى الصفات الخلقية والعاهات مثل: الأحمر، الأسود، الأشقر، الأبيض.. وأحسن، وأجدع، وأقرع، وأخرس.. ونقل فى غيرها كالأحجام مثل: أطول، أعرض. وقد لا تكون كذلك، بل إن التسمية بها جاءت من كون العائلة أرادت أن تسمى مولودها بأحد أفرادها أو أقاربها من ذوى المكانة الذى يحمل تلك العاهة أو له شىء ما من صفاتها، والمسمى الثانى لا علاقة له لا بالعاهة ولا بصفاتها أو مظاهرها، وإنما القصد من التسمية هو الفأل والتبرك والأمل أن يصبح فى كبره يمارس وظائف ذلك الشخص المسمى به، أو تكون فيه تلك الخصال..

٨ ـ صيغة فَعَايْلِيَّة وهى صيغة لصفات نشأت أساساً للدلالة على الكثرة المستمرة التى يتصف بها الشخص فيقال فى: عمارة (عمايرية) وفى عشير (عشايرية) وفِى فهيم (فهايمية) وفى كريم (كرايمية) وهكذا.. والغالب أنها تحريف لاسم المبالغة، لأن فعَّال أدل على الصفة المؤقتة أكثر من دلالته على الصفة الدائمة، بعكس صيغة فعايلية فهى أدل على الدوام والاستمرار. والألفاظ على هذه الصيغة (مسمى بها) لا توجد فى الجزائر إلا فى منطقة معينة تشتهر بها دون غيرها، هى منطقة الشمال الشرقى الجزائرى.

٩ ـ صيغة فَعْلُول بفتح الفاء وسكون العين وضم اللام مثل: جحنون، دعموش، عرعور، جمعون.. وقد تؤنث هذه الصيغة وتطلق على المذكر والمؤنث، إلا أنها فى المؤنث أكثر وروداً كما سنبين فى مقال آخر عن أسماء النساء فى الجزائر إن شاء الله.

١٠ ـ صيغة فَعْلان، بفتح الفاء أو ضمها وسكون العين مثل: نعمان، قيطان، حفيان، عريان، كعوان، وقد تكون هذه صيغة من صيغ المثنى مثل: زيدان.

١١ ـ صيغة فَعْلات بفتح الفاء وسكون العين مثل: حركات، سعدات، جنات...

١٢ ـ صيغة فَعْلال بفتح الفاء وسكون العين مثل: زروال، زرواط، خزواط، جلواح، شملال.. وهذه الصيغة ليست من صيغ الفعل الثلاثى بل هى من صيغ الرباعى (ماضيها: زَرْوَلَ، زَرْوطَ، خَزْوطَ..).

١٣ ـ صيغة فَعْلَة بفتح الفاء أو ضمها أحياناً وسكون العين، مثل: جروة، عروة، نوة، عطوة، لهوة.. وهى من الصيغ التى تدل على المرَّة أو العدد دون ذكره، إذ يكتفى بالصيغة فقط.

١٤ ـ صيغة فاعيل مثل: طاجين، عازيل..

١٥ ـ صيغة فَعْلَل بفتح الفاء وسكون العين، من صيغ الرباعى مثل: دعمش، وشوش، عرعر، شحمط.



١٦ ـ صيغة فَعَالى بفتح الفاء والعين وكسر اللام مثل: عوالى، صوارى، وقد تكسر الفاء فى مثل: تِكارى، دِيسارى..

١٧ ـ صيغة مَفْعَل، بفتح الفاء وسكون العين مثل: منصر، مكفس، عنصر، عنصل، مسعد..

١٨ ـ صيغة فَعْلاوى، بفتح الفاء وسكون العين: وهى للنسبة مسمى بها، وفى هذه الصيغة يأتون بالمفرد ويزيدون فى آخره ألفاً وواوا ثم ياء النسبة فيقولون فى: سعد سعداوى، وفى: عسل عسلاوى، وفى: أحمد حمْداوى، وفى: دخيل دخْلاوى، وفى: جبل جبْلاوى. وقد يرد الاسم منسوباً بصيغة أخرى، وهى الصيغة العادية المتعارف عليها من إلحاق الياء بالاسم مباشرة مثل سعد يقولون: سعْدى، دخيل دخْلى، جبل جبْلى.. وهناك صيغة أخرى، يأتون بالاسم مفرداً ويضيفون إليه الألف والنون ثم ياء النسبة مثل: برّانى، سمْرانى، وقد ورد هذا فى اللهجات العربية. وبتأثير الثقافة التركية فى الجزائر نجد العامة يستعيرون حرف الجيم ليفصل بين الاسم وياء النسبة، ولكن هذا لا يكون إلا حين التسمية بالحرْفة مثل: قهواجى، زر ناجى (عازف المزمار)، مكواجى، زلابجى (بائع الزلابية)، قراقَجى (بائع الخردة) أو هو ما يعرف بمصر (الروبابيكيا)..

١٩ ـ صيغة فَعْلُون بفتح الفاء وسكون العين من صيغ الثلاثى مثل: زيدون، حمدون، طرشون، عرجون..

وهناك صيغ بربرية تستمد حضورها من اللهجات الأمازيغية، ولكنها تنحو منحى عربياً فى اشتقاقاتها ودلالاتها، كصيغتي: **تفعُّولت** بفتح التاء والفاء وتشديد العين المضمومة وفتح اللام مثل: تشكورت، وصيغة **تفعْلُولت** بفتح التاء والفاء وسكون العين مثل: تمزْرورت. وتجدر الملاحظة إلى أن أغلب الأسماء الجزائرية فى مختلف المناطق وعبر تباين اللهجات أسماء عربية إسلامية فى أصواتها وتركيبها ودلالاتها، وإن بدا نوع من التحريف أثناء النطق فمرده إلى البيئة والتقاليد اللغوية.

ونشير هنا إلى أن الأسماء المنقولة أو المستعارة من البيئة أو من خارجها قد يعتورها التحريف، وهو يحدث بأساليب مختلفة، كنقل الاسم من صيغته الأصلية إلى صيغة المبالغة، أو بالتصغير، أو بإضافة اسم إلى اسم آخر، فيتكون اسم واحد، مثل: محمد = حمّاد، بلقاسم (أبو القاسم) = قسّام، وعبدالسميع = سمّيميع، نور الدين = نورى. ومثل محمد على اسم واحد.. ودواعى التحريف متعددة، أولها سهولة النطق بالاسم محرفاً أثناء التعامل اليومى، وثانيهما قد يكون من باب التودد والتحبب، وثالثهما قد يكون من باب التهكم والحط من مكانة الشخص، ورابعها وهو نادر قد يكون النطق محرفاً لعيب فى جهاز ناطقه، ومن ثم يشيع الاسم محرفاً. وأحياناً يكون التحريف فارقاً بين شخصية وأخرى يشتركان فى اسم واحد ويختلفان خلقاً وخلقاً، أو ديناً وانتماءً اجتماعياً وطبقياً..



والواقع أن هناك صيغ مشتقة من أصول مسمى بها وهى كثيرة ومتطورة وتحدث فيها اشتقاقات متنوعة من منطقة إلى أخرى، أضف إلى ذلك أن أغلب المشتقات صفات فى الأصل نقلت أعلامًا وألقابا لأشخاص وشاعت فيهم، بعضها أطلقه أصحابها على أنفسهم أو أسرهم عليهم، وبعضها الآخر كان الاستعمار الفرنسى سبباً فى إطلاقها عندما قدم غازياً الجزائر فى عام ١٨٣٠، إذ بعد أن استقرت له الأمور أراد إحصاء السكان فوجد الناس يسمون بأسمائهم العربية المعهودة، من ذكر اسم الشخص واسم الأب واسم الأسرة أى اسم الجد الأكبر، الذى تسمى به فروع الأسرة أو القبيلة، ثم يضاف أحياناً اسم القرية أو المدينة مثل: محمد على الدراجى المسيلى، محمد اسم الشخص، وعلى اسم الأب، والدراجى لقب القبيلة واسمها، لأن جدهم الأعلى دراج، ويقال لهم أولاد دراج، والمسيلى نسبة إلى منطقة



المسيلة مدينتهم التى ولد بها ابن رشيق الشهير بالقيروانى. وهذه التسمية أربكت الاستعمار فى تحصيل الضرائب والتحكم فى حركة المواطنين وتنقلهم، فاستغنى عن الأسماء المذكورة وعوضها بالاسم الشخصى ثم اللقب الأسرى، وهذا اللقب الأسرى الذى جعله الاستعمار قسراً على المواطن الجزائرى البسيط، اتخذه من الهيئة التى يكون عليها الشخص المراد تدوين اسمه، كأن يسمى الرجل بالعاهات أو بالسلوك المشين، أو الحرفة أو غيرها، ويوضع له لقب يشيع فى أسرته، ووظف لذلك أعوانه من أبناء السكان يحرصون على تقييد السكان ووضع ألقاب ومسميات فارقة تبين هويتهم من خلال تلك الأسماء والألقاب، وهكذا ورثنا معجماً بأسماء قصد منه تشويه صورة الإنسان الجزائرى.

الأسماء المركبة: وهى ثلاثة أنواع:

النوع الأول المركب من اسمين أو أكثر ولكنها ليست كالتسمية فى عهود مضت، أو كالتسمية فى الشرق العربى المكونة من الاسم واسمى الأب والجد، بل هى مركبة، لأن بعض الناس أعجب بأسماء معينة وأراد أن يمنحها ولده، أو لأن الأب أراد أن يعطى اسمًا من أسماء أجداده لأحد أبنائه.. مثل: محمد توفيق الصديق. وقد يكون الاسم مركبًا من كلمتين، ولكن المراد منه الصفة، كتسمية العامة بعض الأشخاص بـ: زرق العيون، شايب الرأس، كحل العين، حمر العين.. وقد نطلق على هذا النوع: مصطلح المركب تركيبًا إضافياً كما سنشير..

النوع الثانى المركب من الاسم و(أب، ابن، ولد) إذ ترد كلمة أب مضافة إلى اسم آخر وهى ليست على الحقيقة فى غالب الأحيان، بل لتدل إما على معنى صاحب، وإما على الملكية والاحتواء والاتصاف، مثل: بو اللبن، بو الخير، بو القمح، بو الزيدة، بو الفول. وقد تستعمل للدلالة على ظواهر جسمية مستديمة فى جسم الإنسان مثل: بو لكتاف، بو لفخاذ، بو العينين، بو ركبة.. ومثل هذا الاستعمال لا يخلو من تحريف إذ يحذف الحرف الأول (الألف) من كلمة أب ويبقى حرف الباء فيضم ثم تشبع الضمة. أما كلمة ابن فإنها تطلق على حقيقتها أى نسبة الشخص إلى أبيه فيقال: بن الطاهر، بن العربى، بن الحواس. وأما ما يحدث فيه من تغيير فهو حذف الهمزة وفتح الباء وسكون النون ثم يضاف إليها الاسم. وأما ولد فإنها تبقى على حالها مع سكون اللام مثل: ولد العربى، ولد عمار، ولد الطاهر.

وما تجدر الإشارة إليه أن العامة أحياناً تنقل كلمتى (ابن وولد) لتدل بهما على الموطن الذى ينتمى إليه الشخص أو القبيلة أو غيرهما، وهو شائع ومعروف مثل: ولد الجزائر، ابن مصر، ابن هوارة، ابن كتامة، ابن أولاد دراج.. إلخ. تحديداً لهويته أو قطره أو إقليمه.

وقد تسمى العامة بلفظتى (ابن أو ولد) مضافتين فى حالة الجمع مثل قولهم: أولاد موسى، أولاد عيسى، أولاد العربى، أولاد أحمد، وبنى الجبال، أو أولاد الجبال، وأولاد التين... أبناء الجبل أبناء التين.

وقد تضاف كلمة (ابن) إلى الياء فيقولون جمعاً بنى ورتيلان، بنى أحمد، بنى هوارة، بنى عزيز، وهو شائع فى اللهجات البربرية.

وقد يستعان بكلمة (ابن) لتبيان العمر فيقال: ابن ١٤ سنة، وابن ٢٠ سنة، كما يستبدلون أحياناً كلمة (بن) بولد فيقال: ولد ١٤ وولد ٢٠ ويقصدون العدد.

النوع الثالث وهو كالآتى:

(أ) المركب تركيبًا مزجيًا تضاف إليه ياء النسبة، وهو شائع ويعتز الناس بتسمية أبنائهم به، لأنه يميز الشخص بنسبته إلى قبيلته أو سلفه مثل قول العامة: سحمدى نحتاً من تركيب أولاد سيدى أحمد، وقولهم: مخالفى نحتاً من قولهم: أولاد خلوف..



(ب) المركب تركيباً إسنادياً مثل: جاب الله، عطا الله، جاب الخير..

(ج) المركب تركيباً إضافياً كما أشرت مثل: حمر العين، شايب الرأس..

مرجعية الأسماء:

نعنى بمرجعية الأسماء المصادر التى يلجأ إليها الواضع لينقل الاسم من دلالته على ما وضع له فيسمى به الشخص لعلاقة قد تكون المشابهة، وقد تكون الفأل الحسن، وقد تكون الخوف عليه حتى لا يصاب بالنوائب، وقد يكون التقرب إلى الله سبحانه، وقد تكون ذكريات سلف صالح يرغب الإنسان فى أن يتذكرها باستمرار.. وهذه المصادر عديدة نذكر الشائع منها فيما يلى:

١ ـ أسماء مصدرها المعتقد الإسلامى وما يتصل به:

(أ) أسماء تشعر بعبودية الإنسان لله سبحانه وتعالى، وهذه هى الأسماء المحببة إلى الناس فى الجزائر وفى العالم العربى والإسلامى، كعبد الله، وعبدالعظيم، وعبد القادر، وعبدالجبار، وعبدالسميع، وغيرها. ثم إن هذه التسمية مصداق لقول الرسول عليه الصلاة والسلام «فيما معنى الحديث»: (خير الأسماء ما حمّد وما عبّد).

(ب) أسماء الملائكة: جبريل، ولا يسمى بغيره من الملائكة الآخرين.

(ج) أسماء الأنبياء والرسل: محمد، نوح، إبراهيم، إدريس، موسى، عيسى، يعقوب، صالح، أيوب..

(د) أسماء الصحابة والتابعين: أبو بكر دون إضافة الصديق، عمر، عثمان، على، الحسن، الحسين، بلال، عمار، سلمان، عتبة، عقبة، خالد، حيدر (لقب على رضى الله عنه).

(هـ) أسماء الأئمة الفقهاء الأربعة: مالك، الشافعى. ويسمون الحنفى على النسبة، وأما حنيفة فهو للمؤنث ـ كما سنذكر فى مقال آخر عن أسماء النساء فى الجزائر ـ الأشعرى، البخارى، مسلم، والبربر يسمون أبناءهم بمركب اسمى مثل: محمد العربى تبركاً بسيدنا محمد. ويكثر عندهم اسم أبا بكر وعمر، وخاصة فى منطقة جرجرة. وفى منطقة كتامة بسلسلة الجبال الساحلية الشرقية وما وراءها حيث تربض قبيلة كتامة، وحيث كان لأبى عبدالله الشيعى مؤسس الدولة العبيدية، نواة الدولة الفاطمية، نجد أسماء: السيد على، والحسن والحسين تشيع بكثرة.

(و) أسماء الأولياء والصالحين ورجال الطريقة من المتصوفة وغيرهم، وكثير منهم أجداد لمن يستعيرون أسماءهم، ولأنهم أتقياء مارسوا مهاماً خدمة للإسلام والمسلمين، كالرباط فى الثغور أو إرشاد الناس إلى الصلاح، أو غير ذلك من أعمال البر والإحسان. وأغلب هؤلاء مدفونون فى أماكن بنى الناس عليها بيوتاً ومقامات واتخذوها مزاراً موسمياً لهم، يدفنون موتاهم بالقرب منها، ويقيمون الولائم السنوية بالقرب منها (المسماة الزردة)[٢٠] وفاءً وخضوعاً لإرادتها كما يزعمون. كما يمارسون طقوساً حولها فى مناسبات مختلفة ويتقربون إليها بأنواع من القرابين والنذور لقضاء حاجاتهم وشؤون دنياهم حسب اعتقادهم.

والواقع أن هذه الظاهرة عامة فى العالم العربى والإسلامى وبشكل يكاد يكون موحداً، ذلك أن مظاهر الصلة بين أبناء الشعوب الإسلامية لم تنعدم منذ بزوغ فجر الإسلام، وخير مثال على ذلك هذا الاتصال القوى، الذى يحدث كل سنة، إنه التلاقى السنوى للحجيج الإسلامى بمكة والمدينة.

(٢٠) **الزردة**: راجع مقالنا عن الأنواء والفلاحة فى الأمثال الشعبية الجزائرية ـ مجلة المأثورات الشعبية التى يصدرها مركز التراث الشعبى لمجلس التعاون لدول الخليج العربية بالدوحة ـ دولة قطر، (السنة ١١ العدد ٤٣ ـ يوليو ١٩٩٦ ـ ص٧٨).



والأسماء فى الجزائر متعددة ومتنوعة، منها المحلى ومنها ما هو من العالم الإسلامى، وخاصة شيوخ الصوفية والطرقية كعبد القادر الجيلالى الذى تنتسب إليه الطريقة القادرية، وتسميه العامة الجيلالى، الكيلانى، الجيلى، كما يسمونه بوعلام أى أبو راية أو بيرق، لأنهم يعتقدون أن رايته لا تسقط، وأنه منتصر دائماً، ومن يطلب نجدته منصور. أو الولى الصالح الشيخ التيجانى دفين الصحراء الذى تنسب إليه الطريقة التيجانية.

وقد يُسمى بأسماء أولياء ليسو من المنطقة، وذلك راجع إلى أن الشخص كان فى سفر وزار أولياء آخرين فى العالم الإسلامى ونذر لهم، فاختار أسماءهم كالتسمية باسم (البدوى) الولى الصالح المصرى الذى يزوره الحجيج الجزائرى عند عودته من البقاع المقدسة، عندما كان السفر إلى أداء مناسك الحج براً، أو غير ذلك من أولياء العالم الإسلامى.

(ز) أسماء قدرية مثل: جاب الله، عبد ربى، عطا الله، معطى الله، هبة الله.

(ح) صفات المتقين: العابد، التقى، الصادق، الأمين، المرابط (اسم للذين يرابطون لحماية الثغور الإسلامية، ولكنه تحول ليدل على العابد الناسك الذى يقصده الناس ظناً منهم أن دعواته مستجابة، ثم انتحل الاسم الدراويش والمشعوذون..)، العالم..

٢ ـ أسماء مصدرها أسماء أبطال من التاريخ القديم وقبائل وأشخاص سابقين على الإسلام:

(أ) من البربر:

١ ـ أسماء الأبطال الأسلاف مثل: تاكفريناس، مازيغ، يُوبا وينطق يوب وهو ليس أيوب النبى، عرابى، آيت، نايت، طوزلين، تمزريت، بزعى، بزاح، أبركان، قوجيل.

٢ ـ وقد يسمى ببعض أسماء القبائل البربرية مثل: هوارة وهو اسم قبيلة هوارة الكبرى، التى يوجد مقرها فى الجزائر، وبعض فروعها فى الجنوب المصرى على ما يرويه المؤرخون والنسابة فى الجزائر، وكذلك الشأن فى اسم كتامة، صدراتة، مليانة، عموشة، زواوة، مصمودة، عجيسة، مطماطة، فيقال على سبيل النسبة دون غيرها بالنسبة لتسمية الرجال فى هذا الباب: هوارى، كتامى صدراتى ملياني، عموشى، زواوى، عجيسى، مطماطى..

(ب) من غير البربر:

مثل: فرعون، وخير مثال على ذلك الكاتب البربرى الشهيد الذى اغتالته فرنسا، والذى كتب قصصه بالفرنسية، اسمه مولود فرعون. واسم اسكندر..

٣ ـ أسماء مصدرها التاريخ:

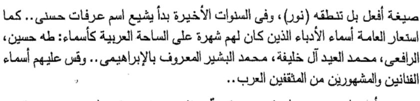
(أ) التاريخ العربى الإسلامى

مثل: صلاح الدين، الرشيد، المعتصم، عبّاد، لسان الدين، المعز طارق، هاشم، أبو طالب، إقبال، جمال الدين. محمد عبده، شكيب أرسلان..

(ب) التاريخ المعاصر:

عبدالناصر، جمال، الهوارى، بن بلة، وبعض أسماء قادة الثورة الجزائرية، ومن مختلف التيارات حتى الدينية الإصلاحية كاسم عبدالحميد بن باديس رئيس جمعية العلماء الجزائريين، الذى أخذ منه الاسم التاريخى (باديس)، وبعد أحداث ١٩٦٧ مال العامة إلى التسمية بأبرز الأسماء التى كان لها حضور على الساحة السياسية والعسكرية فى أحداث الشرق الأوسط، فنجد أسماء: صامد، نضال، فيصل نور السادات، والعامة لا تقول أنور على





صيغة أفعل بل تنطقه (نور)، وفي السنوات الأخيرة بدأ يشيع اسم عرفات حسني.. كما استعار العامة أسماء الأدباء الذين كان لهم شهرة على الساحة العربية كأسماء: طه حسين، الرافعي، محمد العيد آل خليفة، محمد البشير المعروف بالإبراهيمي.. وقس عليهم أسماء الفنانين والمشهورين من المثقفين العرب..

٤ ـ **أسماء مصدرها رتب عسكرية** مثل: عريف، مقدم (وهو نفسه رتبة من مراتب رجال الطريقة الصوفية)، رائد، جندي، مساعد..

٥ ـ **أسماء مصدرها الأبطال الشعبيين في العالم العربي** مثل: عنتر، بو زيد، غانم، سرحان، ذياب، الشريف، الهلايلي..

٦ ـ **أسماء مصدرها الخرافة و الأسطورة** مثل: الغول، العنقاء (وهو اسم لعائلة المرحوم المغني الشعبي العاصمي الحاج العنقاء) بو الأرواح، بازغوغ (البربرية = الشبح).

٧ ـ **أسماء مصدرها اعتقادات شائعة عند الناس** يلجأون إليها اعتقاداً منهم أنها تحجب عن الإنسان الأذى، والغالب في الذين يطلقون هذه الأسماء ممن يموت لهم أبناؤهم بمجرد ولادتهم، أو بعد سنوات قليلة، لذلك يسمونهم بأسماء منفرة تعاف النفس ذكرها، ويعتقدون أن الموت تعافها أيضاً مثل: العيفة، معيوف معياف، الخامج (المتسخ)، المهبول..

٨ ـ **أسماء مصدرها الوظائف السياسية والإدارية** مثل: سلطان، أمير، ملك، وزير، والي، قاضي، حاجب، باشا، كاتب، خوجة، شاوش (بواب)..

٩ ـ **أسماء مصدرها ألقاب العلماء والمتعلمين** مثل الطالب (وهو الذي يعلم الصبيان حفظ القرآن الكريم، وليس الطالب الجامعي كما هو معروف)، المدب (لقب آخر لمن يحفظ الصبيان القرآن) مقدم (وهو مرتبة من مراتب شيوخ الطريقة الصوفية كما ذكرت أعلاه في رقم٤)، الشيخ، العالم، الفقيه، القداش (الصبي الذي يتعلم حفظ القرآن). وقد أطلق لفظ القداش في اللهجات البربرية حاليًا على الطالب عمومًا، ثانوياً كان أو جامعياً.

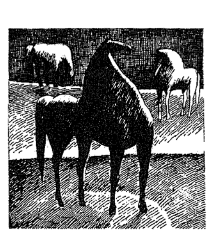
١٠ ـ **أسماء مصدرها أسماء أجنبية**: يسمي الجزائريون بالأسماء الأجنبية، إلا أنهم يراعون أن يكون من أطلقت عليه حين معرفتهم به كونه مسلمًا، بمعنى أن الأسماء المستعارة قد سمي بها مسلم، وإن كان غير ذلك فلا يسمون به إلا ما وافق اسمه أحد الأنبياء، كبعض أنبياء بني إسرائيل. ولا يسمون بإسحاق أو يعقوب إلا نادراً، ولذلك لا يمانعون من التسمية باسم أجنبي مهما كان انتماؤه الحضاري شريطة أن يكون حاملة الأصلي مسلم.

ومن هنا نجد شيوع الأسماء التركية والعبرية والفارسية والطليانية والهندية والفرنسية وغيرها من الأسماء التي انتقلت إلى قاموس الأسماء بالجزائر، مثل قارة بغلي، كلغلي (من أمه جزائرية وأبوه تركي) انكشاري، قارة مصطفى، دومانجي، دالي، هوفمان، كاسيس، جليانو، بوقاطي (المحامي بالأسبانية). ومما تجدر الإشارة إليه أن بعض الأسماء الأجنبية يحدث فيه التحريف في النطق أو استبدال بعض الحروف لتصبح ملائمة للنطق الشعبي العربي المحلي، وقد يصعب أحيانا على غير المتخصصين المتمرسين الوصول إلى أصولها.

١١ ـ **أسماء مصدرها الانتماء الاجتماعي والطبقي والعرقي**: مثل فقير، غني، زوالي (بمعنى فقير)، قليل بكسر اللام الأولى المشددة (بمعنى قليل ذات اليد) منسي، هامل (الذي يفد على منطقة ما ولا يعرف انتماؤه العرقي)، يتيم، خدام، خديم طلاب (بمعنى متسول)، شحات، كناس، وصيف.. قبائلي (نسبة إلى منطقة القبائل الجزائرية)، ترقي (نسبة إلى قبائل الطوارق بالجنوب الجزائري).

وهناك تسمية أخرى فارقة بين الأشخاص وتنشأ عندما يغادر الشخص قبيلته فينسبه الآخرون إلى قبيلته وينادى باسم قبيلته على النسب، ويسرى ذلك فى ذريته مادام خارج قبيلته الأصلية مثل: الشاوى (نسبة إلى قبيلة بربرية كبيرة تعرف بالشاوية، موطنها الأوراس معقل الثورة الجزائرية، ويعتقد أن العرب هم من أطلق اسم الشاوية على هؤلاء السكان، لأنهم كانوا أشهر سكان المنطقة تربية للأغنام «الشياه») القبائلى، الهوارى، الراشدى نسبة إلى قبيلة أولاد راشد، المصمودى نسبة إلى قبيلة مصمودة البربرية، الهلالى، الفزارى.. وقد ينسب شخص ما إلى قبيلة ما ويتحول علمًا عليه وهو لا ينتمى إليها عرقًا، كأن يكون قد ولد بين أهل تلك القبيلة أو عاش معهم مدة وتعلم طباعهم وتقاليدهم وغادرها إلى أهله مرة أخرى، أو ينسب إليها تبركًا واعتزازًا بجدها المنحدر منه، مثل تسميتهم العمرى نسبة إلى قبيلة عامر بالهضاب العليا بالجزائر، أو السّقنى (نسبة إلى قبيلة السقنية المتواجدة على سفوح الأوراس)، أو الحركاتى (نسبة إلى قبيلة الحراكتة بالأوراس).

١٢ ـ **أسماء مصدرها ما يعتور الإنسان من حالات ومظاهر نفسية وجمالية تبديها الملامح:** مثل فارح، حزين، طروب، زهوان، مهموم، مغموم، مكتوم، مقلاق، معلول.. وهناك أسماء مصدرها ألفاظ السباب والشتم والتلاسن، تكون ناشئة عن سلوكات مشينة، ولكنها قد تعلق بالألسنة ويشيع تداولها وينسى معناها الأول، وتصبح متداولة دون حرج مثل: الخداع، المكار، الغدار، وسيم، جميل.



١٣ ـ **أسماء مصدرها العلل والأمراض والعاهات وبعض العوارض الأخرى:** وهذه التسمية تنشأ أساسًا من عيب خلقى أو خلقى أو عاهة طارئة استدامت، مثل: أحدب، أعور، أكحل، أزرق، أحول، أبكم، أطرش، عايب، مصفار، فرطاس، أصلع، مبحاح، أقرع..

١٤ ـ **أسماء مصدرها الأصوات:** مثل عياط، زياط (عازف آلة البوق)، زعاق (من قولهم: زعق الرجل إذا صاح. وفى الغرب الجزائرى معناها: يمزح)، براح (صوت المنادى فى الأسواق أو صوت الذى يشهر بالمتبرعين فى الأفراح، وهى عادة جزائرية يتنافس الناس من خلالها على إثبات مكانتهم المالية والعائلية. وقد يلجأ إليها الشباب لتسمع به عذارى القرية أو المدينة..)، صفار، عواق، عزاق (صوت العجين)، برباط (البربطة: صوت الماء المختلط بالطين، أو هو الطمى متجمعًا فى مستنقع)، البح (البحة).. يلاحظ أن التسمية بأسماء الأصوات تأتى فى غالبها على صيغة المبالغة، والأكثر: فعّال بفتح الفاء وتشديد العين. أو فعلال كقولهم: برباط، أى كثير التبربيط ومعناه واضح كما ذكرت.

١٥ ـ **أسماء مصدرها أدوات الحرب:** مثل السيف فيقال: أبو سيف، الحربة، الشاقور، الموسى الخدمى بضم الخاء (المِوسى)، السكين، الجنوى (خنجر صغير يصنع فى جنوة بإيطاليا)، دبوس (عصا) بشْطولة (بندقية بنصف ماسورة) زْويجة (بندقية بماسورتين) زرْواطة (عصا راعى الجمال أو البقر) المكحلة (اسم من أسماء البندقية التى لها مزود، تحشى بالبارود) كابوس (مسدس)، الرصاص. والغالب فى التسمية بمثل هذه الأدوات أن تضاف إلى: (بو) أو (تلحق بياء النسبة) بحسب الخفة والثقل فى النطق..

١٦ ـ **أسماء مصدرها المناسبات والأعياد والأفراح:** مثل عياد، العيد، عراس، المولود، الخطاب، الطهار، الختان..

١٧ ـ **أسماء مصدرها المزروعات والمغروسات وأدوات الفلاحة:** وهنا نجد أسماء نقلت من دلالتها على مسميات فلاحية بحتة ليسمى بها الإنسان، وهى من الكثرة بحيث يصعب إحصاؤها، ودواعى التسمية بها متباينة، وذلك لارتباط الإنسان بالأرض منذ فجر التاريخ، والغالب فيها أن تضاف إلى كلمة: (بو) التى هى هنا بمعنى صاحب، أو يؤنث

بعض منها لمعنى مراد، كالتحقير أو التعظيم. ونقتصر هنا على بعض الأسماء على سبيل التمثيل لا على سبيل الحصر وهي: محراث وما يشتق من كلمة الحرث، كحراث، الحارث، حراثي، حرثون..، سكة، منجل، كفة، فاس، شطاب، الزريعة، القمح، الشعير، الفول، العدس، الحمص، الجلبان، البصل، الفلفل، الكوسة، الكابوية (اليقطين)، التين، التفاح، التوت، الزيتون، الكرْطوس (التين الناضج الطرى) الكرْموس (التين المجفف)، النخل، العرجون، التمر، الزعتر، البسباس، الفقوس (البطيخ الأصفر) الصفصاف، الأزهار، ومنها نوار، أزهر، أزهرى، بوملال (الأقحوان بالبربرية). وربما ألحقوا الأسماء المذكورة بياء النسبة، فقالوا: عرجونى، زيتونى، حراثى. أو أضافوا الاسم إلى (بو)، فقالوا: بو الفلفل، بو زريعة، بو لبصل أو بو بصيلة..

١٨ ـ **أسماء مصدرها الحيوان:** وجدنا تأثر سكان الجزائر بالبيئة التى تحيط بهم واستشعروها فى كل تصرفاتهم وأعمالهم وتقاليدهم ومسمياتهم ومناسباتهم المختلفة، إلا أن الغالب فى الأسماء التى مرجعيتها البيئة المحيطة أنها منقولة إلى الأشخاص تفاؤلاً أو تشاؤماً أو تشبيهاً كما ذكرنا. ووجدنا التسمية بالحيوان متوحشًا كان أو غير متوحش واردة دون حرج، مثل بهيم، عوْد بفتح العين وسكون الواو (اسم للحصان) بقرة ومشتقات لفظها: بقّار، بقورى، بوبقرة. ومثل كلب جرو، قط، بغل، بو بغلة، نعجة، كبش، عجل، عجمى (الثور)، أرنب.. ومن المتوحش: سبع، صيد (اسم من أسماء الأسد عند العامة)، شبل، شادى (اسم للقرد السعدان) ذيب، ثعلب، بوخشم (اسم للخنزير البرى)، نمر..



وقد يسمى ببعض أجزاء الحيوان وأعضائه وفضلاته، والغالب فى ذلك مرده أن بعضاً ممن سمى بذلك قام أو وقع عليه فعل ما، كان مميزاً به فأطلق عليه اسمه، كأن يكون قد أعجبه عضو ما فى الذبيحة ورغب فى أكله، أو انتبه إلى شىء ما دون غيره حين ذبح الذبيحة مثلاً، فسماه الناس بذلك إعجاباً أو سباباً، وقد تسرى التسمية فى ذريته، وتظل علماً على القبيلة كلها.. ومثال ذلك: بوبعران (المعِي الغليظ) المخ، دماغ العتروس، كلوة. وقد يسمى بأرواث البهائم ووبرها وشعرها وبعرها، بريوة، بعرة.

وكما تسمى العامة ببعض أجزاء جسم الحيوان وفضلاته فإنها تسمى بما هو من مستلزمات استغلاله، سواء فى الركوب أو السخرة أو غيرهما، ومثال ذلك: البردعة، السرج، القربوص (السرج الإفرنجى)، الحلاس (وهو من بقايا الثياب المستعملة البالية، يوضع على ظهر الفرس ليفصل بين ظهر الفرس والسرج) الركاب، اللجام، الرحل، (للبعير) الشِّمال بكسر الشين المشددة (شبكة توضع على ثدى الناقة تمنع ولدها من الرضاعة)، الغرارة، الخيشة، الزنبيل، الخرج..

ومنها التسمية بأسماء الطيور وهى إما:

داجنة: مثل الدجاج من قولهم بو جاجة، الحمام أو القمرى (ذكر الحمام الزاجل) الطاووس والتسمية به نادرة وإنما يشيع فى النساء أكثر، سردوك (ذكر الدجاج)، فروج، فلوس..

غير داجنة: مثل: زرزور، غراب، زاوش (نوع من الطيور التى تتكاثر وتعيش فى شقوق الجدران وفى سقوف البيوت)، البرنى بضم الباء (طائر مغرد)، بوجليدة (الخفاش)، التِّبيب بتشديد التاء المفتوحة (الهدهد)، البلبل، القوبع (نوع من الشحارير البرية تهاجر وتعود فى الربيع) الحجل.. وقد يسمى بعض سكان الجزائر أبناءهم ببعض أعضاء وأجزاء من جسم الطيور، مثل: كنزة (معدة الطيور) جناح، وبو جناح، بوقمقوم (أبو منقار)، بوريش، ورويشى..

١٩ ـ أسماء مصدرها الزواحف والحشرات والقوارض: ومنها: فأر، جربوع، جرد، حنش، ثعبان، جعلان، جغلال، برغوث، بوجعران (اسم للجعلان)، وشواش، ناموس، بخوش، ذبان، نحل وما يستخرج منه كالعسل، النمل، العقرب..

٢٠ ـ أسماء مصدرها الحرف والمهارات ومختلف الصناعات: تحت هذا العنوان نجد العامة يسمون الأشخاص تبعاً للمهنة التى يقوم بها ويمارسها على الدوام وتعد هذه أهم وسيلة أحياناً، حين انعدام الاسم لدى شخص ما، إذ يذكرون حرفته أو مهارته أو صناعته كقولهم: السحار، البهلوان، الخياط، البرادعى أو السروجى.. ويصيغون الإسم على فعّال بفتح الفاء وتشديد العين المفتوحة فيقولون: سراج، نحاس، حداد، ذهاب (بائع الذهب وقد يقال له صايغى)، حلوى (صانع الحلوى)، صواف، حوات، جواق (العازف على الناى)، زمار، عطار، خضار، جزار.. وقد يأتون بالصيغة الدالة على اسم الفاعل ويضيفون إليها ياء النسبة فيقولون: حايكى صايغى، وإن كان من أربعة أحرف فأكثر يرد على صيغة فَعَالْلِ بفتح الفاء والعين وسكون اللام الأولى وكسر الثانية أو بدون الثانية، مثل: برادعى حوانتى.. وقد يلحقون بالكلمة حرف النسبة الموروث عن اللغة التركية، وهو شائع بكثرة فى الجزائر ومنطقة المغرب العربى مثل: قهواجى، زرناجى، مكواجى، حلواجى، حمامجى..

٢١ ـ أسماء مصدرها المأكولات وأدوات المنزل: مثل برمة (قدر)، علجاية (ملعقة بالبربرية)، طاجين (تنور) صحن، الشكوة، الزيدة، الدهان (السمن)، الحليب، الدقيق، الشخشوخة (الثريد) يقال شخشوخ على النسبة، الغرايف (نوع من الفطير يعد سائلاً ويطهى على التنور)، الخبزة، الحلوى، الملح، وتسميه العامة الربح تفاؤلاً، المغرف، الكرسى، القربة، المرق.. ومنه البطلة الجزائرية فى رياضة العدو بو المرقة حسيبة..

٢٢ ـ أسماء مصدرها المبانى مثل: بو عريشة (كوخ من القش)، بوقرمود، بودار، العلى (الطابق العلوى ويشتقون منه لعلا بفتح اللام والعين)، بوعشة (بيت الشعر البسيط) بوخالفة (نصف بيت الشعر المجزأ نصفه للرجال والجزء الثانى للنساء)، كوخ، قربى (واحد بيوت الصفيح) فيقال: بوقربى.

٢٣ ـ أسماء مصدرها العملة والمعادن الثمينة: مثل دينار، درهم ودريهيم، ريال، قرش، ذهب، ويقال الذهبى، فضة فضى ومنه الممثل الجزائرى على فضى، ماسى فيقال: ماسى، بارة (عملة تركية).

٢٤ ـ أسماء مصدرها الظواهر والمعادن الطبيعية: الأفلاك وحركتها والنجوم وضوئها، والتربة والرياح وتقلبات الجو، وأثر الطبيعة على نفوسهم ومواشيهم وعلى كل مما يحيط بهم من كائنات وجمادات وغيرها، كل ذلك بدا واضحاً فى مسمياتهم الكثيرة التى لا تحصى مثل: هلال، قمر، نجم، بدر، سهيل، الومان (نجم مضئ فى السماء يظهر بعيد الغروب) ريح ن الضحى، رعد سحاب، مطر، برق، بحر، حملة (السيل الجارف) القر (ضد الحر) وتنطق القاف جيماً مصرية، الشهيلى (الريح الجنوبية الحارة تهب صيفاً)، الحمان، الجبل، التراب، الصخر أو الحجر، المغارة، وفى كل هذه الأسماء وغيرها تأتى على سبيل النسبة أو على سبيل إضافة كلمة (بو). ومنه الماء، يقال راس الماء، ومن أيضاً عنصر بمعنى منبع الماء. حجر، درياس نبات برى، الشيح..



٢٥ ـ أسماء مصدرها الجهات الأصلية الأربع: مثل اليمين، الغرب، الشرق، فيقال غربى وغرباوى، وشرقى وشرقاوى، وأما الشمال فإنهم يسمونه البحرى، ويسمون به فيقال: بحرى وبحراوى (والبحرى يطلق على الريح التى تهب من نحو البحر حسب موقع الجزائر، ولا يقولون اليسار أو الشمال، لأن العامة تتشاءم من كلمة الشمال، لأن القرآن أشاد فى نظرهم بأصحاب اليمين).

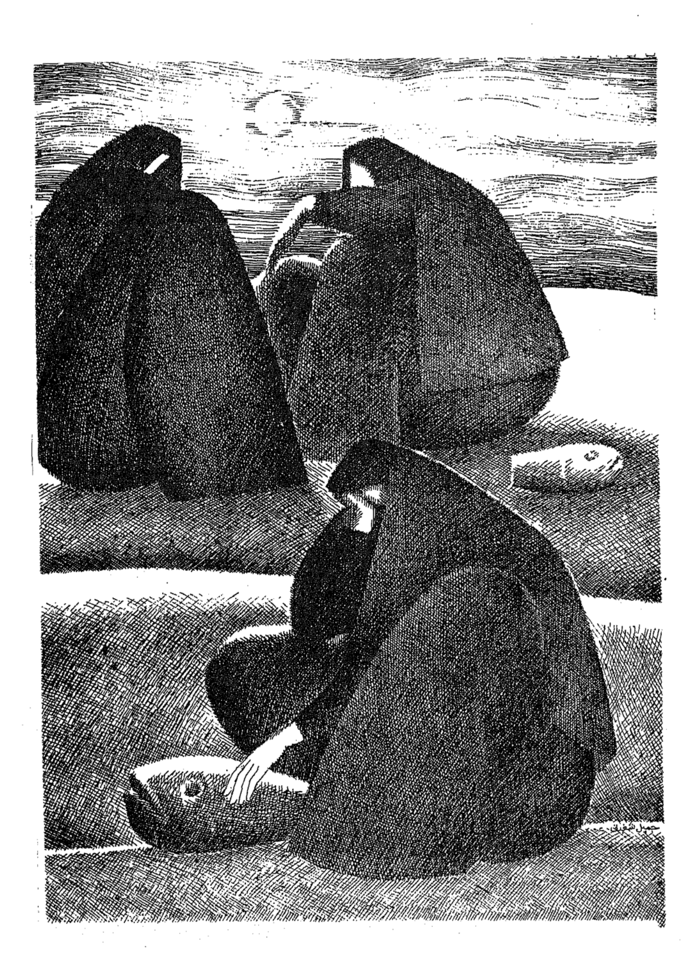
٢٦ ـ أسماء مصدرها الأعداد والأيام والشهور والفصول: تسمي العامة بكل ما هو من اهتمامها ولها به حاجة أو هو مناسبة لإجراء طقس في ذلك اليوم أو ذلك الشهر أو تلك السنة.. فقد سموا برقم واحد، وخمسة، وستة، وسبعة وقالوا: واحدى، وخماسى، وستاتى وستيتى، وسباعى من الرقم لا من السبع الحيوان، ولم أسمع غير ذلك إلى يومنا هذا. أما فى الأيام فقد سموا بالخميس وقالوا: الخميسى، وخميس. والجمعة قالوا: الجمعى وجمعة. والسبت قالوا: السبتى بياء النسبة، ولم أسمع غيرها. أما الشهور فإنهم يستعيرون من الشهور العربية الأسماء التالية: رجب، شعبان، رمضان ولم أسمع غيرها من شهور غير العرب..

وفى الفصول استعاروا اسم الخريف والربيع والصيف فقالوا: خريف مصغراً، وصيفى على النسبة، وصيف.. وأحياناً تأتى التسمية من كون المولود ولد فى يوم ما فيسمى به كتسمية المولود (جمعة) لا لشىء إلا لأنه ولد فى يوم الجمعة أو (خميس) لأنه ولد فى يوم الخميس..

٢٧ ـ أسماء مصدرها خصائص الجمال فى الإنسان: مثل جميل، زين باهى، أشهل..

٢٨ ـ أسماء مصدرها الأثاث والأدوات المنزلية: مثل كسكاس (إناء ينضج فيه الكسكس) البرمة (المعروفة فى الشرق العربى بالحلة)، قربة، شكوة ومنه بوشكيوة، عكة بضم العين ويقال بوعكة وعكى على النسبة، قصعة، بوقصيعة..





الطريق إلى المعرفة
قراءة جديدة فى حكاية
على الزيبق المصرى

عماد على عبد اللطيف

(١)

حكاية على الزيبق إحدى حكايات الشطار فى ألف ليلة وليلة، ويقدم الراوى على الزيبق(*) كشاطر مصرى له أربعون تابعًا، والشطارة «فن الحيل» كانت تحتاج ممن يقوم بها معرفة واسعة وقدرات عقلية خارقة وتجارب ثرية.

وعلى يتعرض فى مصر لمكائد من أتباع صلاح المصرى «ويظنون أنه يقع فيها، فيفتشون عليه فيجدونه قد هرب كما يهرب الزئبق»[١] والشطارة ليست الهروب من الحيل فقط، بل مواجهتها وتدبير حيل مضادة، وعلى يبدو مشلول الإرادة، فهو لا يفعل شيئًا حيال المكائد التى تدبر له، ويكتفى بالهرب «كالزئبق»، وهو يدرك أن عجزه يكمن وراء عدم قدرته على المواجهة، ويؤثر ذلك على نفسه حيث «انقبض قلبه وضاق صدره فرآه نقيب القاعة قاعداً عابس الوجه، فقال له مالك يا كبيرى إن ضاق صدرك فشق شقة فى مصر فإنه يزول عنك الهم إن شئت»[٢] انقباض القلب وضيق الصدر وعبوس الوجه مظاهر داخلية وخارجية تكشف معاناته إزاء عجزه، ونقيب القاعة يزين له الهرب من ذاته إلى أسواق مصر، حيث تبجل الناس القوة التى يحوزها على «وكان له أربعون تابعاً»[٣] وكان من الممكن أن يستعيض على بقوة الجسد والأتباع عن عجزه وهو ما لم يحدث فقد «قام وخرج ليشق فى مصر فازداد غمًا وهمًا»[٤] وبعد فشل التلهى برؤية الناس يلجأ إلى محاولة أخرى «مرّ على خمارة فقال لنفسه ادخل واسكر»[٥]. السكر تغييب للعقل، وهو يمثل حيلة انسحابية لا تخلو من رغبة فى تحطيم الذات، بما يكشف عن ضخامة الصراع داخل على بين الرغبة والقدرة، والسكر حاله نموذجية لتحقيق الرغبة «أن يستطيع رد المكائد»[٦]. بغض النظر عن القدرة، حيث يخلق السكر عالماً بين الواقع والخيال ليحقق فيه على رغباته لذا فقد «شرب حتى غاب عن الوجود»[٧]. وبعد غيابه عن الوجود يخرج ويسير فى الشوارع حيث تكون قد «خلت الطريق قدامه من الناس هيبة له»[٨]. بغيابه عن الوجود الخارجى يخلق على وجوداً داخلياً، يعطى فيه لنفسه التحكم والسيطرة، يتخلص فيه من البشر حيث يزيلهم من طريق حياته، لكن الوجود الداخلى وجود زائف لأنه ينبنى على الرغبة لا القدرة، لذلك سرعان ما ينهار «فالتفت فرأى سقاء يسقى بالكوز»[٩]. الالتفات من العالم الداخلى إلى العالم الخارجى يحدث حين يرى على السقاء، فعلى العطشان يخرج من وجوده الداخلى إلى العالم الخارجى حين يلمح فى الوجود الخارجى ما يحقق إشباعه، والسقاء ليس سقاءً عادياً، إنه يحمل الماء والحكمة فهو «يقول

فى الطريق يا معوض، ما شراب إلا من زبيب، ولا وصال إلا من حبيب، ولا يجلس فى الصدر إلا لبيب»[١٠]. وواضح أن النداء يخص على، فهو الذى يهرب من الوجود الخارجى بخلق وجود داخلى يوتوبى موازٍ للوجود الخارجى، والجمل الثلاث بعد النداء تحمل نزوعًا نحو المثال، فأسلوب القصر المنفى ينفى إمكانية وقوع الحكم خارج دائرة المقصود «المثال» والسقاء يقول «ولا يجلس فى الصدر إلا لبيب» فهو يضع إصبعه على موطن الجرح عند على فهو لا يجلس فى الصدر بل هو مطارد مطرود لأنه يفتقد كونه «لبيب» واللبيب هو العاقل العارف وعلى العطش إلى الجلوس فى الصدر يدرك حتمية أن يكون لبيبًا «فقال تعالى اسقنى، فنظر إليه السقاء وأعطاه الكوز، فطل فى الكوز وخضه وكبه على الأرض، فقال له السقاء أما تشرب فقال له اسقنى فملأه وخضه وكبه فى الأرض وثالث مرة كذلك فقال له إن كنت ما تشرب أروح، فقال له اسقنى فملأ الكوز وأعطاه إياه فأخذه منه وشرب»[١١].

بعد أن أدرك على أهمية السعى وراء تحقيق المثال «المعرفة» يطبق أول قواعد تحصيل المعرفة، فهو يطل فى الكوز بما يكفى لتأمله واكتشاف ما بداخله، ثم يخضه ويكبه ثلاث مرات، وخض الماء يكشف الشوائب التى ربما تختفى فى القاع، وكبه يعنى التخلص من الماء العكر، كذلك المعارف تختبر بالنظر والتأمل والتجريب الذى يظهر ما قد يكون اختفى من شوائبها، ثم بعد التأكد من صفاء الماء يشربه «ثمّ أعطاه ديناراً وإذا بالسقاء نظر إليه واستقله وقال له أنعم بك يا غلام صغار قوم كبار قوم آخرين، فنهض على وقبض على جلابيب السقاء وسحب عليه خنجراً»[١٢].

السقاء يستقل الدينار الذى يراه على مبلغاً خرافياً، والسقاء يقارن بالنموذج الذى حكى عنه فيما بعد «أحمد الدنف كبير شطار بغداد» وعلى يقارن عطاءه بعطاء عامة الناس، فهو يريد فعال الكبار ولا يملك قدراتهم وهو ما يزال ضيق الأفق حيث يستخدم قوته لإنكار الحقيقة فيريد ذبح السقاء، ولكنه يملك زمامه للعقل فيقول «يا شيخ كلمنى بمعقول....»[١٣]. فيحكى له السقاء عن إفلاسه وهربه من مصر وعمله بالسقاية فى بغداد ولقائه بأحمد الدنف الذى فعل مثل على عندما شرب وأعطاه خمسة دنانير وجعل أتباعه يعطونه حتى اكتمل معه ضعف ما كان يدين به، فاستئذن أحمد الدنف فى العودة إلى مصر فأعطاه بغلة ومائه دينار وخطاباً لعلى الزيبق يدعوه إلى المجىء إلى بغداد حتى يستطيع أن يحوز ثقة الخليفة ويجعل له جامكية «مرتب»، وجراية، فالسقاء يقدم لعلى قصة إنسان مسافر يشعر بفقد شىء ما «مال الناس» فيقبل التغرب فى سبيل تحصيل ما يفتقده، وبعد الإخلاص فى سعيه تتفتح الأبواب أمامه ويحصل على ما يريد، السقاء أشبه بضمير على المعرفى الذى يضعه فى مواجهة عجزه ويكشف له مستقبله، لذا فعودة ضميره يكون إيذاناً بعثوره على رسالة أحمد الدنف التى كان السقاء يحملها «ولم أوصل الكتاب لأنى لم أعرف قاعة على الزيبق المصرى، فقال له يا شيخ طب نفسًا وقرعينًا فأنا على الزيبق المصرى أول صبيان المقدم أحمد الدنف»[١٤]. واسترداد الوعى يصرع الخوف الداخلى «والذى نعلمك به أنى تقصدت صلاح الدين المصرى ولعبت معه مناصفًا حتى دفنته بالحياة وأطاعتنى صبيانه»[١٥]. فأحمد الدنف يقضى على عوامل الهزيمة داخل على المتمثلة فى صلاح الدين المصرى الذى كان أتباعه يعملون له المكايد ويهرب منها، وطاعة صبيان صلاح الدين تشير إلى تحول عوامل الضعف إلى أسباب قوة، وبوقوف على أمام عجزه المعرفى والإقرار بهذا العجز، الذى أصبح لا يخفى على أتباعه «فقال له النقيب أتسافر والمخزن قد فرغ»[١٦]. فهو قد أصبح عاجزاً عن ملء مخازن قاعته وملء مكانه كرئيس، فهم يستغنون عنه بسهولة ودون اهتمام، وبوضوح النموذج الأمثل له «أحمد الدنف» وتخلصه من عوامل الهزيمة الداخلية يصبح على مهيئاً لبدء المسير.

(٢)

يبدأ على رحلته بأن يلحق بركب مسافر فيه شاه بندر التجار وأربعون تاجراً، ويختار أن يصحب مقدم الركب وهو تاجر شامى شاذ جنسيًا يراود على فيتهرب منه، واختياره للمقدم - الذى حين يطلب من أحد البغالين مساعدته «سبوه وشتموه» - يبدو تحدياً لاختبار قدراته على ترويضه.

فى وسط الرحلة يواجه على «سبع الفلاة»، فالتجار كانوا كلما يجتازون المغارة التى فيها الغابة - لاحظ التركيب الغريب الذى يجمع الصحارى والجبال إلى الغابات فى وحدة واحدة لتشير إلى الأرض الخارجة عن سيطرة البشر، المشبعة بالسحر والخيال - يلقمون الوحش أحدهم حتى يدعهم يمرون، وعلى يرفض هذا المنطق الانهزامى أمام الطبيعة «وهو المنطق الذى ساد البشرية عصوراً طويلة» فحين يبكى شاه بندر التجار - الذى وقعت عليه القرعة - يقول على الزيبق «ولأى شىء تهربون من قط البر فأنا ألتزم لكم بقتله»[١٧].

فقط البر ليس سوى وهم سيطرة الطبيعة على الإنسان الذى ما إن يتخلص منه حتى يصبح سيدها وسيد نفسه، فقتل على لوحش الطبيعة الخارجية صاحبه قتل المقدم لوحش الغريزة غير السوية داخله، فالجنسية المثلية التى تعد أثراً للطبيعة الحيوانية تختفى عند المقدم ويصبح الطريق ممهداً للاعتراف بفضل على «فقال يا ولدى أنا بقيت صبيك»[١٨].

والمؤكد أن المقدم لم يصبح بين عشية وضحاها سوياً غريزياً، وإنما تعرضت شهواته للكبت بعد معاينة قوة المعرفة «قتل الوحش» وبعد إدراكه لقوة على الزيبق التى يمكن موازاتها بقوة رفض المجتمع لهذه الرغبات «فسبوه وشتموه»، كما تعرضت شهواته للإحلال فقد حلت الغريزة الأبوية مكان الغريزة الجنسية المثلية «يا ولدى....» كما خضعت للإعلاء والتسامى، فقد أصبحت المعرفة إعلاءً للجنس «أنا بقيت صبيك» والصبى يحتاج إلى معلم، والمعلم صاحب المعرفة والصبى متلقيها.

(٣)

بقتل أسطورة السبع والتخلص من الجانب السلبى للطبيعة الجسمية المتمثل فى الغرائز غير السوية عن طريق الكبت والإعلاء والإحلال يدخل على الزيبق فى صراع جديد، صراع العقل والعضلات، حيث يخرج على الركب بدوى عاص ومعه قبيلته، ويقطع الطريق بسيفه مستهدفاً أخذ مال التجار وأرواحهم، والبدوى يشير إلى القوة العضلية والجسمانية التى تسعى للسيطرة على الحياة، ولم يدم الصراع طويلاً «وإذا بعلى أقبل عليهم وهو لابساً جلداً ملآناً جلاجل، وأطلع المزراق وركب عقله فى بعضها واختلس حصاناً من خيل البدوى وركبه وقال للبدوى بارزنى بالرمح وهز الجلاجل فجفلت فرس البدوى من الجلاجل وضرب مزراق البدوى فكسره وضرب على رقبته فرمى دماغه، فنظره قومه فانطبقوا على على فقال الله أكبر ومال عليهم وهزمهم وولوا هاربين»[١٩].

فالجلاجل «صنعة العقل» ترهب حصان البدوى والبدوى نفسه «القوة الجسدية فى تجليها البشرى والحيوانى» وتخلُّص الحصان من سيطرة البدوى عليه إشارة إلى أن الطبيعة أصبحت لا تسلم قيادها إلى من يملك العضلات، بل إلى من يملك العقل، وصيحة التكبير إعلان عن دخول الدين إلى حلبة الصراع مناصراً العقل محداً من قوة الجسد الباطش. وهكذا أصبح جسد البدوى - نموذج البلاهة والجلافة فى ألف ليلة والأدب العربى عامة - بلا دماغ ليتحول إلى مجرد جسد حيوانى يتفتت بفعل الإنسان.

(٤)

يصل على إلى بغداد، ولا يجد من يدله على بيت أحمد الدنف، رغم كون الثانى «مقدم الديوان ومقدم بغداد وعليه درك البر»[٢٠] وهو ما يشى على المستوى السطحى بالتناقض بين شهرته وجهل الناس بمكانه، ولكن هذا التعارض يختفى على المستوى التأويلى، فالمعرفة لا يحوزها كل الناس رغم وجودها وشهرتها بينهم، وأخيراً لا يدله إلا ولد صغير يجرى أمامه حتى يصلا إلى المنزل فيقذفه بحجر ليعرفه على، فالذى أرشد علياً طفل يصفه بأنه «ذكى كامل العقل والشجاعة»[٢١] وهى صفات المتعلم الأمثل الذى يلهث وراء المعرفة لهاث على وراء الولد الذى يقول لعلى حين أعطاه ديناراً «رح أنا ما عندى فاحشة واسأل عنى»[٢٢] ويصبح على متهماً بالشذوذ لذا فهو يرد سريعاً على الولد «يا ولدى ما يأخذ الكراء إلا شاطر ولا يحط الكراء إلا شاطر، أنا درت فى البلد أفتش على قاعة أحمد الدنف فلم يدلنى عليها أحد وهذا الدينار كرائك وتدلنى».

فعلى يستبدل بعلاقة الجنس علاقة المعرفة «وهو ما فعله مع التاجر الشامى» ويدفع بالجانب الأبوى «يا ولدى........» وأخيراً يقصر تحصيل المنفعة على من يعمل عقله «الشاطر».

ويستقبله أحمد الدنف فى القاعة ويحذره من الخروج من القاعة «إياك أن تشق فى بغداد بل استمر جالساً فى هذه القاعة، فقال له لأى شيء، فهل جئت لأحبس أنا ما جئت إلا لأجل أن أتفرج»[٢٣]. ويبدو موقف أحمد الدنف مناقضاً لخطابه لعلى الذى يدعوه أن «آت عندى لعلك تلعب منصفاً فى بغداد يقربك من خدمة الخليفة»[٢٤] ثم يطلب منه أن يمكث فى القاعة ولا يغادرها خوفاً عليه من الشطار فكيف سيصل إلى الخليفة إذن؟

لكن هذا التناقض ظاهرى، فرغم إدراك أحمد الدنف لقدرات صبيه إلا أنه يحفز طاقاته بتضخيم ما يواجهه أولاً، وتشكيكه فى قدراته إزاءه ثانياً حتى يولد رد فعل معاكس لدى على الذى سرعان ما رد عليه «فهل جئت لأحبس؟» وتعطيل قدراته عرضة لضغط نفسى كبير «انقبض قلبه وضاق صدره فقال لنفسه قم شق فى بغداد ينشرح صدرك»[٢٥] وانشراح الصدر لا يتأتى إلا بإفساح الطريق أمام هذه القدرات.

(٥)

يخرج على إلى أسواق بغداد فتراه دليلة المحتالة وتعمل ابنتها زينب النصابة على الإيقاع به، فتزاحمه الطريق وتقدم نفسها إليه كزوجة تقع فى هواه وتدعوه إلى بيتها فيلبى وقد وقع تحت عجلات جمالها وشهوته، ويسلم قياده لغريزته تماماً «وتبعها من زقاق إلى زقاق»[٢٦]، لكنه يفكر فى الطريق فيكتشف التناقض بين سعيه إلى المعرفة وسعيه وراء الغريزة «ثم قال فى نفسه وهو ماشى خلفها كيف تفعل وأنت غريب وقد ورد أن من زنى فى غربته رده الله خائبًا، لكن ادفعها عنك بلطف، ثم قال خدى هذا الدينار واجعلى الوقت غير هذا» وإدراك على لموقفه كان إدراكًا دينيًا سطحيًا، لذا فقد جاء رد فعله مظهرياً «خدى هذا الدينار» فهو يستبدل الشهوة بالمال دون إدراك أن المرأة بنت تاجر وزوجة تاجر، والدينار إذا كان يغرى طفلاً فهو لا يؤثر فيها «فقالت له والاسم الأعظم ما يمكن إلا أن تروح معى البيت»[٢٧]. ويظهر جليًا أن محاولة على التخلص من زينب تصدر عن رغبة ظاهرية مزيفة هدفها إسكات صوت الضمير الدينى والاجتماعى داخله، ليبدو الأمر كما لو كان مجبراً على فعله، وتفشل المحاولة المزيفة لتحكُم زينب/ الغريزة سيطرتها، ويبدو على مغيبًا عن وعيه فهى تأمره أن يكسر باباً مغلقاً، رغم علمه أنه «من فتح ضبة بغير مفتاح يكون مجرمًا وعلى الحاكم تأديبه، وأنا ما أعرف شيئاً حتى أفتحها بمفتاح»[٢٨].

والسطور التالية تحفل بالغرائز «فكشفت الإزار عن وجهها... وأحضرت سفرة طعام ومدام فأكلا وشربا..... وقالت إن زوجى كان عنده خاتم ياقوت يساوى خمسمائة دينار» وهكذا يغدو سقوط الزيبق فى بئر الغرائز حتميًا بعد استسلامه لسحر الحسان، وشرب المدام والطعام والياقوت، ويرضى أن يخلع ملابسه وينزل إلى البئر، وبسقوطه فى بئر الغرائز تزول عنه معرفة العقل ويصبح عارياً عن ملابسه التى خلعها وعقله الذى فقده بفعل الاستسلام «فقلع ثيابه وربط نفسه وأدلته فى البئر»[٢٩] وفعل التعرية ذو دلالة مهمة فى هذا السياق فطبقات المعرفة كطبقات الملابس تحجب عن الإنسان أضرار الطبيعة من برد ومطر ورياح وتجعله مستباحاً للآخرين فتعرية الجسد ترتبط بتعرية العقل وتقرب الإنسان من الحيوان الذى لا يعرف فعل الارتداء.

(٦)

بسقوط الزيبق فى البئر أصبح لزاماً عليه أن يرتفع بوعيه مرة أخرى كى يواصل طريقه، وسرعان ما يصعد من البئر معلقاً بدلو سائس صاحب البيت، الذى يظنه عفريتاً، فيستدعى صاحب البيت «أربعة فقهاء يقرأون القرآن عليه حتى ينصرف»[٣٠]. ودلالة العدد واضحة فالفقهاء أربعة كما أن المذاهب أربعة، والراوى استخدم وصف فقيه وهو لصيق بالفتوى وليس القراءة، وأثناء القراءة يدلى العبد بالدلو «وإذا بعلى المصرى تعلق به وخبأ نفسه فى الدلو وصبر حتى صار قريباً منهم ووثب من الدلو وقعد بين الفقهاء فصاروا يلطشون بعضهم ويقولون عفريت عفريت»[٣١]. الفقهاء الذين جاءوا ليتخلصوا من العفريت سرعان ما فقدوا وظيفتهم وأهليتهم فهم أولاً يوجهون قوتهم للتطيش بعضهم وليس للتخلص من سبب الذعر، وهم ثانياً مزيفو المعرفة فصراخهم «عفريت - عفريت» يظهر تناقضهم الداخلى فقد جاءوا أساساً للتخلص من عفريت فهم يدركون وجوده ورغم ذلك ترتفع صرخات الفزع والدهشة حين يعاينوه، لذلك فإنهم سرعان ما يختفون دون أن يصبح لهم دور مؤثر فى رحلة على، ويتركون وراءهم صورة كاريكاتورية للمتاجرين بالدين الذين يدعوهم الراوى «الفقهاء».

ويخرج على من البئر محملاً بإدراك حقيقى للواقعة، فحين يسأله الأمير حسن عن سر وجوده فى البئر يقول «أنا نمت واحتلمت فنزلت لاغتسل فى بحر الدجلة فغطست فجذبنى الماء تحت الأرض حتى خرجت من هذه البئر»[٣٢]. ويبدو من عبارة الزيبق إدراكه الدقيق لطبيعة ما حدث فهو قد نام بالفعل عن هدفه الأساسى واستسلم للشهوة التى أدت إلى الاحتلام «حيث لم يمارس الجنس حقيقة» وكان سقوطه فى البئر بدلالاته النفسية والجنسية فهو شبيه الرحم وموطن الجن والخرافة علامة فارقة فى تطور وعيه فيما يشبه الاغتسال من الغريزة بالمعرفة، وفى نهر دجلة بالذات حيث آلاف الكتب القابعة منذ عهد المغول، ويصبح الخروج من البئر خروجاً من الغريزة.

لكن إدراك الزيبق لنفسه يجب أن يظل مستتراً، لأن العالم الخارجى غير مهيأ لتقبله، لذا فإن الأمير يخاطب الزيبق قائلاً «قل الحق، فحكى له جميع ما جرى»[٣٣] فالزيبق وقد رأى أن معرفته فوق ما يتحمله الآخرون يترك لهم الظاهر الذى يقنعون به، ثم يتوجه إلى قاعة أحمد الدنف ويتعرض للسخرية «بحق الاسم الأعظم أن تخبرنى كيف تكون رئيس فتيان مصر وتعريك صبية»، فصعب عليه ذلك وندم فكساه أحمد الدنف بدلة غيرها»[٣٤].

يجدر بداية أن نلاحظ استدعاء «الاسم الأعظم» وهو جوهر المعرفة وغايتها عند بعض المتصوفة، فكأن السائل يسأله بحق المعرفة كيف يستسلم للتعرية، ويكون الندم وإدراك كنه الذات كما تقدم بداية جديدة «فكساه أحمد الدنف بدلة جديدة»[٣٥] وسيستمر دور أحمد الدنف كراعٍ للمعرفة فيما يشبه شخصية الخضر عليه السلام، فهو يشترط على الزيبق إذا كان صادقًا في سعيه «أن يشرب من كفه ويمشى تحت رايته»[٣٦] فأحمد الدنف يتعهد بأن يروى ظمأ على إلى المعرفة كما تعهد الخضر لسيدنا موسى وكلاهما يشترط الطاعة، وكما كساه بعد التعرية يطلب أحمد الدنف من على أن يقلع ثيابه ويغير شكله ولونه ولغته ليشاكل العبد الأسود طباخ دليلة المحتالة، ثم يأمره أن يسكر الطباخ ويسأله عن كل شيء يخص منزل دليلة ومطبخها وأكلها هي ومن معها ومكان مفتاح المطبخ ومفتاح الكرار.

أحمد الدنف يرشد الزيبق أن يكون كالزئبق يجيد التشكل تبعاً للموقف، إنه درس في ضرورة التكليف تبعاً لموقف التعلم، وطلب المعرفة ممن يمتلكها ولو كان زنجيًا. وتبقى الإشادة الباهرة إلى «المفاتيح» وهي مفردة اقترنت بالعلم حيث جعل العلماء لكل علم مفتاحاً.

ويدخل الزيبق خان دليلة المحتالة التي تعرفه وتحاول كشفه أمام أبناء عمومة الطباخ حتى يقتلوه، وتضعه في اختبارات أربع فتحاول أن تزيل لونه الأسود، وتجعل الحراس يتعرفون منه على أنواع طبيخهم ويراقبون قدرته على التعرف على مكان المفاتيح ويشتعل الصراع داخل دليلة المحتالة بين حدسها الذي لم يخطئه لأول وهلة وامتلاكه للمعرفة المادية والقدرات العقلية التي يوظفها في معرفة مكان المطبخ والكرار، الصراع هنا بين آليات تحصيل المعرفة، فدليلة المحتالة نموذج للمعرفة الحدسية «فلما رأته عرفته فقالت له ارجع يا رئيس الحرامية أتعمل عليّ ملصقاً في الخان فالتفت على المصري وهو في صورة العبد إلى دليلة وقال لها ما تقولين يا بوابة»[٣٧] بينما يمثل الزيبق المعرفة القائمة على العمليات العقلية المختلفة مثل التذكر والاستقراء والاستنتاج، والمعرفة التجريبية القائمة على الملاحظة والتجريب، فهو يتذكر بدقة أصناف الطعام ويتوصل إلى مكان المفاتيح ومكان المطبخ والكرار عن طريق إعمال عقله «فلما دخل القط وراءه نط على أكتافه فرماه فجرى قدامه إلى المطبخ، فلحظ أن القط ما وقف إلا على باب المطبخ فأخذ المفاتيح فرأى مفتاحاً عليه أثر الريش فعرف أنه مفتاح المطبخ ...... فرأى مفتاحاً عليه أثر الدهان فعرف أنه مفتاح الكرار ففتحه»[٣٨]. كما أنه تجريبيًا يجيد طبخ ما أراد الجميع، ودليلة نموذج المعرفة الحدسية تدرك أن المعرفة العقلية والتجريبية أقدر على الاستمرار، فهي رغم معرفتها شبه اليقينية بأنه على تتركه يتصرف كما يشاء، فيما يشبه إعلان العجز عن الاستمرار، ولكن الصراع بين الحدس والمعرفة العقلية لا ينتهي رغم تعريته لدليلة وابنتها وأخذه حمامها الزاجل الذي يأتيها بالأخبار، فدليلة تفتح آفاقًا للتعاون والاتصال تبدأ بالاعتراف بقدرات الزيبق «وقالت: أما قلت لكم: إن هذا على المصري، ثم قالت للعبيد اكتموا هذا الأمر، وقالت لبنتها كم قلت أن عليًا لا يخلي ثأره، وقد عمل هذا العمل في نظير ما فعلت معه، وكان قادراً أن يفعل معك شيء غير هذا، ولكنه اقتصر على هذا بقاءً للمعروف وطلباً للمحبة بيننا»[٣٩]. فمعاينة على جمال زينب بعد تعريتها أشبه بمعاينة جمال وقوة المعرفة، فهي تزيده شوقًا ورغبة، وتضبط في الوقت نفسه رد فعله إزاءها، فهو يدرك أن ولوجه زينب المبتجة يفقد جل متعته، حيث لا وجود للتفاعل والتناغم والتصارع الذي يقود في النهاية إلى الاندماج، بل ثمة غياب لوعي أحد الطرفين المرأة/ المعرفة بما يحول علاقة التلاحم إلى علاقة انتهاك، لذا فعلى يحفظ لزينب جسدها، كما يحفظ للمعرفة كرامتها، ويسعى لإقامة علاقة تفاعلية ثنائية بينهما تضمن لكل منهما لذة كشف الآخر واكتشافه «بقاءً للمعروف وطلباً للمحبة».

وعلى الزيبق كان يستطيع قتل دليلة لو أراد لكنه يعرف أن زينب «المعرفة المبتغاه» ارتبطت منذ ولادتها بمعرفة الأم الحدسية وعاشت في كنفها، كما أنه يدرك أن دليلة ستكون رافداً لقوته في حال حصوله على زينب باعتبارها «دليلة الداهية» وأنه ليس ثمة حرب شعواء بينهما، فهدفهما واحد فكما يسعى الزيبق لإثبات قدراته عند الخليفة سعت دليلة لنفس الهدف في القصة السابقة مباشرة(**) وتتكون نتيجة لموقف الخان علاقة متوازنة بين دليلة والزيبق، فكلاهما يقر بقدرة الآخر، وتتنازل دليلة عن حيازتها لزينب «فخلعت لباس الفتوة ولبست لباس النساء»[٤٠] وتقبل أن يتزوجها لكنها تشترط عليه «فقالت إن كان مراده أن يتزوج بها فهذا المنصف الذي عمله ما هو شطارة والشطارة أن يخطبها من خالها المقدم

زريق»[٤١] إنها موافقة مبدئية ولكنها ماكرة «وقالوا ما هذا الكلام يا عاهرة، إنما أردت أن تعدمينا أخانا»[٤٢].

فدليلة تدرك أن المعرفة ذات طريق شاق طويل لذا فهى تشترط إثبات المقدرة بشكل جدى وكامل حتى يصبح الزيبق جديراً بها.

(٧)

يوصف زريق الذى يملك أمر زينب بأنه «وكيلها الذى ينادى يا رطل سمك بحديدين وقد علق فى دكانه كيساً حط فيه من الذهب ألفين»[٤٣] ويعمق الراوى شخصيته فيقول «وأما على المصرى فإنه التفت إليهم وقال: «ما شأن زريق وأى شيء يكون هو، فقالوا: هو رئيس فتيان أرض العراق يكاد أن يثقب الجبل ويتناول النجم ويأخذ الكحل من العين فهو فى هذا الأمر ليس له نظير»[٤٤] الراوى يثبت لزريق بلوغ الغاية فى ميادين العلم المختلفة الأرض والفضاء والإنسان، فهو يثقب الجبل ويتناول النجم ويأخذ الكحل من العين، ولكن هذه الأفعال الثلاثة التى استخدمها الراوى «يثقب، يتناول، يأخذ» تبدو موظفة لخدمة أغراضه الخاصة وتبدو معرفة هدامة وليست بناءة؛ فالأفعال التى استخدمها الراوى توحى بالمنفعة الخاصة الهدمية، لكن زريق «تاب عن ذلك» والتوبة تكون بالتوقف عن الفعل أو صرفه عن غاية مرذولة إلى غاية مقبولة، وزريق «فتح دكان سمك» أى أنه توقف عن السعى إلى المعرفة واستبدل بها الإغراق فى الحياة المعيشية فاختار مهنة واتجه لجمع المال «فجمع من السماكة ألفى دينار ووضعها فى كيس وربط فى الكيس قيطاناً من حرير ووضع فى القيطان جلاجل وأجراساً من نحاس.... وكلما يفتح الدكان يعلق الكيس وينادى أين أنتم يا شطار مصر، يا فتيان العراق ويا مهرة بلاد العجم، زريق السماك علق كيس على وجه الدكان كل من يدعى الشطارة ويأخذه بحيلة فإنه يكون له»[٤٥]. فهو لم يجمع المال فحسب، بل أبقى من المجد السابق التفاخر والتكابر، كما أن زريق يجعل علمه فى خدمة ماله، فهو يوظف شطارته فى حماية الألفى دينار الذهبية، وبذلك يمثل زريق النموذج السلبى لطالب المعرفة، الذى تزداد سلبيته بتغليب الطابع العدوانى عليه «فتأتى الفتيان أهل الطمع ويريدون أنهم يأخذونه فلم يقدروا لأنه واضع تحت رجليه أرغفة من رصاص وهو يقلى ويوقد النار فإذا جاء الطماع ليساهيه ويأخذه، يضربه برغيف من رصاص فيتلفه أو يقتله»[٤٦].

وبذلك تكتمل صورة زريق فهو نموذج للعالم الذى اختار التفاخر بالعلم على الاستمرار فى السعى وراءه، اختار المال فوظف المعرفة لخدمة الدنانير، اختار الإغراق فى الحياة المعيشية، واختار أخيراً أن يبطش بالعلم فيقتل ويتلف، وبذلك أصبح من الضرورى على الزيبق أن ينتصر على زريق كى يحقق هدفه.

ويدور الصراع بين الزيبق وزريق، سبع جولات لا يكاد يفشل فى جولة حتى يبدأ فى غيرها، وفى كل جولة يثير عداء الناس لزريق، ويولد فى نفوسهم السخط ضد التعالى والتكبر والبطش فهم يقولون «نزل الكيس واكف الناس شرك»[٤٧] وتتصاعد نبرة تهديد الناس له حين يصيب القاضى فى محاشمه «فقاموا عليه وقالوا ما يحل منك يا زريق نزل الكيس أحسن لك»[٤٨]. فعلى يثير الناس ضد النموذج السلبى لطالب المعرفة المتمثل فى زريق، وينجح فى دفعه لإنزال الكيس وأخذه إلى المنزل بعد سبع جولات لا يذكر الراوى سوى ثلاث منها، قام فيها الزيبق بدور صبية حامل وسائس وحاو، والنماذج الثلاثة نماذج لمربين الأولى تربى الإنسان المتمثل فى الطفل، والآخرين يقومان بتطويع الحيوان الوحشى والأليف «الحصان والثعابين» لخدمة الإنسان وتسليته، فكأن الزيبق هو الآخر يقوم بدور تربوى لهذا النموذج حتى يستطيع المجتمع أن يستفيد منه، ويستطيع الزيبق أن يستحوذ على الكيس لأنه «تخبأ فى مخدع وصار يسمع ويرى»[٤٩]. فقد حفز منافذ الإدراك والمعرفة «السمع والبصر» ولكنه بعد الاستحواذ على الكيس لم يكن قد أدرك قيمته فقد «توجه إلى بيت الفرح ووقف يتفرج» ولم يعمد إلى قاعة أحمد الدنف مباشرة وهو بذلك قد أعطى الفرصة لزريق لاسترداد دنانيره، حيث يسبق إلى القاعة ويحتال على الزيبق حتى يأخذ منه الذهب، وينخدع الزيبق بسهولة فيفقد الكيس ويسعى وراءه من جديد، وزريق بعد استرداد كيسه كان يمكنه التخلص من جوانب شخصيته السلبية، لكنه لم يفعل فقد ظل متكبراً متباهياً، فهو يذهب مباشرة بعد أخذ الكيس إلى الفرح، ويسمعه الزيبق وهو يصيح «شوبش يا أبا عبدالله العاقبة عندك لولدك»[٥٠]. فلما أدرك الزيبق أنه لم يتعلم مما حدث شيئاً وأدرك فى الوقت ذاته قيمة الكيس كانت جملته التالية مباشرة

«أنا صاحب السعد»(٥١)، واستطاع بالحيلة أن يحوز ليس الكيس فقط بل ابن زريق «ومقطفاً فيه كعك العيد من نجل زريق»(٥٢) ثم يوهم زريق حين يأتى إلى القاعة أن ابنه مات ويعطى الكعك لأصحابه ليأكلوه، وهو بذلك ينبه زريق أنه وحيث لم يغير من سلبياته ويترك الكبر والبطش والسعى وراء المال فقد أصبح معدوم الولد أى سينتهى دون أن يخلف ذكراً، كما أن ما يدخره لن يستفيد منه شيئاً، ويكون تعلم زريق الدرس إيذاناً باسترداد ابنه وماله حيث يعيدهما الزيبق إليه.

وبذلك يجتاز الزيبق مرحلة مهمة فى سبيل وصوله إلى هدفه، حيث يتخلص من نموذج سلبى للشاطر الذى يتوقف عن الشطارة، ويستخدم شطارته السابقة فى التعالى والبطش ويرضى أن يذوب فى الحياة المعيشية، وزريق ليس سوى وجه آخر لذات الزيبق لذا فهو لا يقتله وإنما يهذبه ويربيه.

(٨)

تمثل هذه المرحلة ذروة التصاعد الدرامى فى الحكاية، فحين طلب الزيبق من زريق أن يقبل خطبته لزينب قال «قبلتها ممن كان يقدر على مهرها، فقال له وأى شىء مهرها، فقال له إنها حالفة أن لا يركب صدرها إلا من يجىء لها ببدلة قمر بنت عذرة اليهودى والتاج والحياصة والناموسة الذهب»(٥٣). فزينب تطلب رداءً لا يمتلكه إلا الساحر اليهودى والرداء يتكون من بدلة وهى رداء يميز جماعة معينة، فهناك بدل التجار وبدل العلماء... إلخ والحياصة حزام يشد على الوسط، فهى أداة تضبط الرداء، والتاج زينة الرأس وهو يدل أيضاً على السيادة والملك، والناموسة تستخدم للحماية من الحشرات والتلصص الآدمى فى الوقت ذاته، ويذكر لسان العرب(٥٤). أن الناموس هو وعاء العلم، والناموسة من ذهب والذهب رمز القيمة والندرة، وهكذا يتضح أن ما تريده زينب من على ليس مجرد رداء يمتلكه ساحر، إنها تطلب من الزيبق المصرى أن يصارع من أجل الاستحواذ على رداء المعرفة ووعائها وضابطها ليتحقق له السيادة والقيمة، وهى تدرك أن الحصول على هذا الرداء لا يتحقق إلا بالخلاص من الساحر اليهودى الذى يوصف بأنه «ساحر مكار غدار يستخدم الجن»(٥٥). ومن البداية يحدد الراوى صورة اليهودى بأنه ساحر يستخدم الجن، فهو يستمد معرفته من قوى غيبية مجهولة، هذه القوى «الجن» تشترط أن تستخدم المعرفة فى الشر «المكر والغدر» وأن يكون طالبها «مكاراً غداراً»، وهذه المعرفة تحقق لممتلكها قوة أسطورية فاليهودى «له قصر خارج المملكة حيطانه طوبة من ذهب وطوبة من فضة، وذلك القصر ظاهر للناس مادام قاعداً فيه، ومتى خرج منه يختفى»(٥٦). القصر مكمن السحر ومكمن الساحر فى آن، وراوى ألف ليلة مولع بتصوير شراهة اليهود للمال وها هو هنا يجعل حيطان القصر من الذهب والفضة والقصر خارج المملكة إشارة إلى العزلة اليهودية - التى تبدو اختيارية - عن المجتمع الإسلامى، والقصر كالسحر يظهر أثره للناس بينما تخفى عليهم طرق استحضاره، فهو يظهر ويختفى لكنه موجود دائماً، والراوى يشكل عالماً أسطورياً خاصاً بهذا الساحر حين يخطو بقدميه إلى القصر، لكنه خارجه لا يعدو أن يكون تاجراً «فظاً غليظاً عنده ميزان وصنج وذهب وفضة ومناقد»(٥٧) وهذا التاجر يشترى ويبيع من الناس، وله ابنة اسمها قمر وهو يركب الحمار أو البغلة ويسير بها واضعًا الخرج أمامه، وهو يدمن شرب الخمر حتى أنه يقضى ليله يشربها.....إلخ. هذه الصورة الإنسانية تضعنا أمام وجهين لشخصية واحدة؛ الوجه الأول مفارق للمجتمع «حيث يقع القصر خارج المملكة» يحمل ملامح الساحر الماكر المتصل بالجن، والثانى متصل بالمجتمع «حيث يقع الدكان داخل المملكة» يحمل ملامح تاجر فظ غليظ عاشق للذهب، فهو يحرص على حمله فى رواحه وإيابه من الدكان.

والوجهان ليسا منفصلين بل إنهما متآلفان ومتصلان وهما يعبران عن تصور سائد لليهودى فى المجتمع الإسلامى وهو تصور يقوم على إدراك التفاوت الكبير بين ظاهر اليهودى وباطنه، فاليهودى نموذج للوعود المعسولة والغدر القاتل، والراوى «لسان الشعب» ينطلق من الصورة الشائعة، فيرصد ملامح الباطن حيث اليهودى الساحر المكار الغدار الفظ الغليظ، ويرصد ملامح الظاهر حيث التاجر الذى يبيع للناس ويهاديهم، لكنه - وقد جعل من نفسه راوياً عليماً - يشير إلى أن بيع التاجر ليس إلا غشاً «حمار السقاء» وأن هداياه ليست سوى مكراً «دب التاجر».

والساحر اليهودى يستمد من معرفته قوة يستخدمها فى البطش والتكبر فهو «يضع البدلة فى صينية من الذهب ويفتح شبابيك القصر، وينادى أين شطار مصر وفتيان العراق ومهرة العجم كل من أخذ البدلة تكون له»(٥٨). إنه عين النداء الذى كان زريق يناديه على الألفى دينار، عين التحدى الذى يواجه

على الزيبق، الذى لا يتردد فى قبول التحدى فهو يقول بعد أن سمع طلب زريق «إن لم أجئ ببدلتها فى هذه الليلة لا حق لى فى الخطبة»(٥٩). وحتى بعد أن يعرف طبيعة خصمه وحقيقة ما أصاب سابقيه الذين سعوا وراء البدلة «فجاءوا بالمناصف سائر الفتيان فلم يقدروا أن يأخذوها وسحرهم قروداً وحميراً»، فقال على لابد من أخذها»(٦٠) هذا الإصرار الذى لم يسلح بالوعى والأدوات اللازمة لتحقيقه «كما يتضح فيما بعد»، ولم يلق اهتماماً للعاقبة التى تنتظره لو لم يحسن تسليح نفسه فى صراعه مع الساحر/ السحر فقد سحر اليهودى سابقيه «سحرهم قروداً وحميراً»(٦١). السحر يغير طبيعة المسحور جسداً أو عقلاً، وينقله من رتبة أعلى إلى رتبة أقل، فالإنسان يسحر إلى قرد وحمار «حيوان» فالذى يسعى إلى المعرفة «البدلة» دون أن يعد نفسه جيداً لها سيتعرض للوصف بالدونية، واختيار اليهودى للحمير والقرود له دلالاته الخاصة، فالحمير أكثر الحيوانات امتهاناً عند العامة، وهى ترمز إلى أحط الدرجات العقلية «كمثل الحمار يحمل أسفاراً»(٦٢)، أما القرود فتوصف دوماً بقبح الشكل، كما أنها حقل واسع للخرافات البشرية - ما قبل داروين - القائمة أساساً على أسطورة المسخ، والتى ترجع أصل القرود إلى إنسان عصى الله فمسخه قرداً، فالحمير تمثل أقصى دونية للعقل، والقرود أقصى دونية للشكل، واليهودى يتصيد سائر الفتيان ويحولهم من الآدمية إلى الحيوانية، وهو ما يذكرنا بالوصف الشهير الذى يطلقه اليهود - شعب الله المختار - على بقية البشر وهو «الجوابيم» أى الأغيار الذين يصبحون مرتبة بين الإنسان والحيوان، يحق لليهود أن يسخروهم - كالحيوانات - فيما يفيد اليهودى دون ذنب أو جريرة، وما لهم وعرضهم ودمهم حلال لليهود ولا يعاقبهم التلمود على ذلك، لأنه بقية البشر «جوابيم» واليهودى يركب على الزيبق المصرى بعد أن سحره على هيئة حمار ويقول له: «أنا أركبك وأريح البغلة»(٦٣) فيما يشبه استكمال طقوس التسخير، لكن هل يستسلم المصرى لهذا التسخير؟ هذا ما يتضح من تتبع صراع الزيبق المصرى واليهودى.

يبدأ الصراع بدخول المصرى إلى القصر، وينتظر حتى يسكر اليهودى، ثم يخرج سيفه ليضربه «فالتفت اليهودى وعزم وقال ليده قفى بالسيف فوقفت يده بالسيف فى الهواء، فمد يده الشمال فوقفت فى الهواء وكذلك رجله اليمنى وصار واقفاً على رجل»(٦٤) اليهودى يسقط سيف المصرى ويتحكم فى جسده، لكنه لا يستطيع أن يؤثر على قدراته العقلية أو ينال من إصراره، فالمصرى لا يتخفى وراء حجج مزيفة فيذكر سبب دخوله القصر «وقد خطبت زينب بنت دليلة المحتالة وعملوا علىّ مهرها بدلة بنتك فأنت تعطيها إلى»(٦٥) إن المصرى الذى يبدو فى موقف ضعيف «وقد شلت أعضاؤه»، يذكر هدفه فى وضوح وصدق وثقة فى تحقيقه، ويلقى المصرى بجملة تبدو غريبة للوهلة الأولى «لابد من أخذ البدلة وتسلم»(٦٦)، وهى تتكرر بصيغ متقاربة «فأنت تعطيها إلىّ إن أردت السلامة وتسلم»(٦٧)، «أنا التزمت بأخذ البدلة ولابد من أخذها وتسلم»(٦٨). «ثم قالت له اترك الطمع، فقال لابد من أخذها ويسلم أبوك»(٦٩)، والجملة تشير إلى اتساع أهداف الزيبق المصرى لتشمل إسلام اليهودى لتتسع معها دائرة الصراع ليتحول فى أحد جوانبه إلى صراع بين دينين، الإسلام دين ألف ليلة الرسمى واليهودية، لكن الصراع يبدو أعمق من ذلك، إنه صراع مواقف لا صراع أديان، فاليهودى يتخذ من السحر مصدراً للقوة، ومعرفته تتصل بجانب يبدو مفارقًا للمجتمع - قصره والجن المعينين له - وهو يستخدم هذه المعرفة فى تسخير الأغيار، ويصم من يعارضه بالدونية العقلية والشكلية، وهو يعتقد أن معرفته فوق الجميع فهو يتحداهم جميعاً «مصريون وبغداديون وعجم»، أما المصرى فهو يتخذ من المعرفة سبيلاً لاستمرار البشرية بزواجه من زينب، وهو نموذج للخلق السوى فزينب «أحبته لكونه عف عنها»(٧٠).

وثمة تعارض بين موقف الإسلام واليهودية من المعرفة، فالمعرفة عند اليهود تتسم بالسرية والاحتكار وتوعد من يعلنها ويشيعها، بينما الإسلام يدعو إلى مشاعية المعرفة وحرية تداولها، ويوعد من يحجبها عمن يحتاجها.

وهكذا يبدو التناقض بين الشخصين والموقفين والدينين عميقاً وليس ثمة إمكانية للتلاقى أو التعايش بينهما، لذلك نجد المصرى فى كل جملة يخير اليهودى بين الإسلام والقتل «لابد من أخذها وتسلم وإلا أقتلك»(٧١)، «لابد من أخذها ويسلم أبوك وإلا أقتله»(٧٢).

فى الجولة الأولى للصراع «أخذ اليهودى طاسة وملأها وعزم عليها وقال اخرج من الهيئة البشرية إلى هيئة الحمار، ورشه منها فصار حماراً بحوافر وآذان طوال وصار ينهق مثل الحمير، ثم ضرب عليه دائرة فصارت عليه سوراً»(٧٣). فاليهودى يخرجه من الهيئة البشرية إلى هيئة الحمار، من

المعرفة إلى الجهل، ولا يقنع بذلك وإنما يضرب عليه سوراً، والسور يولد السجن ويفصل ما بداخله عما هو خارجه، فالسور يشبه سجن الحواس التى هى نوافذ المعرفة، فاليهودى يفرض على المصرى الجهل ويسجن نوافذ معرفته لكنه لا ينجح فى ذلك «أما على فإنه مربوط على هيئة حمار ولكنه يسمع ويعقل ولا يقدر أن يتكلم»[٧٤]. إن كل ما استطاع اليهودى فعله هو تقييد الشكل - فى هيئة الحمار - واللسان «حيث لا يقدر أن يتكلم»، ولكن المعرفة الحقيقية لم تتأثر، فالمصرى قادر أن يسمع ويعقل، والعقل وعاء المعرفة، والسمع نافذتها الضرورية فالسمع وليس البصر فى ظل ثقافة شفاهية أهم الحواس لتحصيلها، لذا فهو يثبت لعلى التمتع بها وعدم تأثير اليهودى فيها.

والمصرى المربوط فى هيئة حمار يشتريه ابن تاجر جار عليه الزمن، كى يعمل عليه سقاءً، والسقاية مهنة عضلية صرفة، جوهرها النقل، مجرد النقل دون إضافة أو تغيير، مهنة تصلح لمن كان يملك وأصبح لا يملك كابن التاجر «الذى جار عليه الزمن» وعلى «الذى جار عليه اليهودى»، وهو يدرك أن اعتماده على جسده يعلى انتهاء وجوده «فقال على لنفسه: متى ما حط عليك الحمال الخشب والقربة وذهب بك عشرة مشاوير أعدمك العافية وتموت»[٧٥]. الموت هنا ليس موتاً جسدياً، فعشرة مشاوير لا تقتل حماراً، إنما تقتل الإنسان داخله، لذا فسرعان ما احتال حتى أعاده ابن التاجر المفلس إلى اليهودى الذى أخذه «وقال له أتدخل باب المكر يا مشئوم حتى ردك إلىّ، ولكن حينما رضيت أن تكون حماراً أنا أخليك فرجة للكبار والصغار»[٧٦]. الدخول إلى باب المكر يشير إلى الحيلة العقلية التى استخدمها الزيبق المصرى للخلاص من المصير الذى كان ينتظره «فقده للآدمية»، واليهودى يوعده بأن يجعله فرجة للكبار والصغار، لكنه لا يفعل سوى أن يركبه ويعود إلى قصره، وينادى الفتيان أن يأخذوا البدلة، ثم يعزم فيحضر الأكل والشراب ويسكر ثم يعزم فيعيد على إلى صورته الأولى، ويطلب منه أن يقبل النصيحة ويترك أمر زواجه من زينب «وإلا أسحرك دباً أو قرداً أو أسلط عليك عوناً يرميك خلف جبل قاف»[٧٧].

وإذا كان اليهودى قد فشل فى تغييب عقل المصرى بسحره لأنه «صار يسمع ويعقل» فإنه يراهن على شىء جديد، يدرك أنه قادر على استنزاف المصرى معرفيًا وعقليًا وهو الإغراق فى الفعل الغريزى «الجنس والأكل....» فهو يهدد المصرى بأن يسحره قرداً أو دباً والقرد والدب فى الوعى الشعبى ووعى راوى ألف ليلة بالذات يحملان نماذج للشبق الجنسى، ففى حكاية وردان الجزار تواقع أمرأة دباً حتى يغشى عليهما، وفى حكاية ابنة السلطان التى صارت لا تصبر على النكاح ساعة تنصحها القهرمانة بأنه «لا شىء ينكح أكثر من قرد»[٧٨]. لذلك فهى تحتفظ بقرد كمثال مجرد للشبق الجنسى، ويواقعها حتى يغشى عليها.

اليهودى يدرك أن الإغراق فى الغريزة يؤدى إلى الإفراغ من المعرفة، فقد وقع الزيبق فى البئر حينما انساق وراء شهواته، كما أنه يدرك أن مصير الدب أو القرد حال سحره هو الموت، ففى الحكايتين اللتين تنكح فيهما امرأة دباً أو قرداً ينتهى الأمران بقتل الدب على يد وردان الجزار وأن يقتل القرد على يد الشاب الجزار، لأن المجتمع لا يقبل أن يستمر هذا النموذج المعطل للمعرفة، وهو ما يحدث مع المصرى بعد أن يسحره اليهودى دباً حيث يأتيه تاجر «وقال يا معلم تبيعنى هذا الدب، فإن لى زوجة وهى بنت عمى وقد وصفوا لها أن تأكل لحم دب وتدهن بصنمه»[٧٩]. ولا تخفى الدلالة الجنسية لما وصف للزوجة «بنت عم التاجر»، فلحم الدب سيدخلها وجسدها سيعطيه شحمه، واليهودى يفرح لأنه يحقق ما خطط له «وقال فى نفسه أبيعه لأجل أن يذبح ونرتاح منه» والتاجر «مر به على جزار فقال له هات العدة وتعال معى فأخذ السكاكين وتبعه، ثم تقدم وربطه وصار يسن السكين وأراد أن يذبحه»[٨٠]. الذبح تصفية للدماء من الجسد وذهاب للروح، وذبح على تصفية لمعرفته وذهاب لبصيرته، وإن كان المصرى قد تخلص من السحر فى المرة الأولى بأن أعمل عقله وانفكت التعويذة حيث لم يعد ثمة فائدة من أن يكمن داخل صورة الحمار مادام احتفظ بعقله ووعيه البشرى، فإن الخلاص هذه المرة جاء على يد قمر بنت اليهودى «صاحبة الفستان» وهى أشبه بالوعى الجديد الذى يولد نتيجة الصراع بين السحر والعلم، بين على الزيبق وأبيها، وعقب ميلاد الوعى الجديد يطرح كل شىء فوق مائدة الشك، فهى تبدأ بتساؤل حول كينونة المصرى «فقالت له أحضر عوناً واسأله عن على المصرى هل هو هذا أو رجل غيره يعمل منصفاً»[٨١] وبمجرد تعرفها عليه فى صورته الحقيقية بعد أن يفك اليهودى سحره «تقع فى هواه ويقع فى هواها»[٨٢]، فكلاهما يعانى من السحر اليهودى، فهى تعيش فى قصر منعزل، وتمتلك بدلة لا

يمكنها ارتداؤها، وليس ثمة علاقة إنسانية تربطها بأبيها الذى يرجع من دكانه ليسكر ويمارس السحر وينام، ثم يعود إلى دكانه، وهكذا كانت قمر تقترب شيئًا فشيئًا من إدراك أثر السحر والسلطة البطريركية على حياتها، لكن وعيها حتى هذه اللحظة لم يكن قد اكتمل بعد، فقد رضيت أن يسحر اليهودى المصرى كلبًا، وهنا يبدأ الصراع الداخلى بين رغبتها فى الخلاص والقيود التى تعترض سبيلها، وتستسلم للقيد، وللمرة الأولى تقبل أن تسكر مع والدها، والسكر هدفه تغييب العقل واستبدال العالم الواقعى بعالم يوتوبى سحرى، فالسكر يمثل محاولة أخيرة لإقامة تصالح مع السحر بإزاحة العقل، وتؤكد أحداث القصة ذلك؛ فاليهودى لا يبدأ سحره إلا بعد أن يسكر وتظهر عليه آثار السكر، حيث المصدر المعرفى الذى يستمد منه قوته لا يتحقق إلا بإزاحة العقل «وصار اليهودى يسكر إلى الصباح»[٨٣] «فأكل وعزم فحضر المدام بين يديه فسكر وأخرج طاسة فيها ماء وعزم عليها ورش منها على الحمار، وقال له انقلب من هذه الصورة إلى صورتك الأولى»[٨٤] . لكن السكر الذى يمثل مرحلة وسيطة بين العالم الواقعى والعالم السحرى لا يعد دواءً ناجعًا لقمر لأنه حالة مؤقتة يسهل اختراقها وهو ما حدث فقد «رأت فى المنام قائلاً يقول لها اسلمى فأسلمت، فلما انتبهت عرضت على أبيها الإسلام فأبى الإسلام فبنجته وقتلته»[٨٥] فالمنام الذى يخترق غيبوبة السكر ليس سوى صدى الواقع العقلانى، وصدى رغباتها الخفية التى انفلتت فى شكل حلم، والتى سرعان ما استجابت له وتخلصت من السلطة البطريركية بقتل الأب، وأعلنت إيمانها بالنمط المعرفى الذى يقدمه الإسلام ويمثله على الزيبق المصرى، وقضت على النمط المعرفى الذى يمثله اليهودى الأب حيث «رمت دماغ أبيها قدامه وقالت هذه رأس أبى عدوك وعدو الله»[٨٦] وجعلت دماغ أبيها والبدلة والقصبة والسلاسل مهر على كى يتزوجها، وتكون قمرة بذلك قد استردت كامل وعيها، وهو ما يضمن لها البقاء والتواصل عبر أجيال أخرى بزواجها من المصرى، وتعلن إسلامها الذى يعنى عقم اليهودية بموت اليهودى وإسلام ابنته، كما أن انهيار اليهودية جاء من الداخل حيث لم يكن للمصرى دور مباشر فى تحطيمه سوى إصراره على المواجهة وتحفيز قمرة والتى وقعت فى هواه للخلاص من أبيها، لذلك فهى تمهر على المصرى وتلح على على أن يتزوجها، وتشفع الخليفة عنده «كى يقبل زواجها» وتجعل الخليفة - الممثل الرسمى للدين - وكيلها.

(٩)

بعد أن يحصل الزيبق على مهر زينب يتجه إلى قاعة أحمد الدنف «وطلع وهو فرحان قاصد القاعة»[٨٧] . الطلوع من الأسفل للأعلى يماثل التدرج فى سلم المعرفة، لكن الزيبق فرحان بما حصل عليه، والسعادة بما تحقق عقبة فى سبيل المعرفة التى لا تعرف الانتهاء، فطالب العلم ظمآن لا يرتوى، والفرحة بالتحصيل ارتواء زائف يولد عطشًا حقيقيًا أو موتاً، ولأن المصرى كان مخلصًا فى سعيه، لا يعاقبه الراوى بالموت، وإنما يضعه فى تجربة يفقد فيها كل ما حصل عليه «وإذا برجل حلوانى يخبط على يديه ويقول لا حول ولا قوة إلا بالله العلى العظيم، الناس صار كدهم حرامًا لا يروح إلا فى الغش، سألتك بالله أن تذوق هذه الحلاوة، فأخذ منه قطعة وأكلها، وإذا فيها البنج فبنجه وأخذ منه البدلة والقصبة والسلاسل»[٨٨] فعلى الذى خدرته الفرحة يبدو مسلوب الإرادة، فكل الأفعال منسوبة للحلوانى، كما أنه يتقبل بلا تمحيص كلام الحلوانى المزيف الذى يمثل إسقاطًا لحال الحلوانى فهو الذى كده حرام لا يروح إلا فى الغش، والزيبق متأثر بسلطة النص الدينية حيث يبدأ الحلوانى اللص كلامه بـ«لا حول ولا قوة إلا بالله» ويختمه بـ«سألتك بالله»، ويكون فقد البدلة نتاجاً لهذا التأثر الأعمى والتشبع الزائف بالمعرفة، ولا يستردها له إلا حسن شومان - الذى يمثل حضوراً جديداً للخضر عليه السلام وهو النموذج البشرى للعارف المطلق، الذى يظهر فجأة فى أشد الفترات قسوة على البطل ليحرره من شر محدق - «فإذا بقاضٍ يصيح عليه ويقول له تعالى يا حلوانى، فوقف له وحط القاعدة والطبق فوقها، وقال أى شيء تطلب، فقال له حلاوة وملبساً ثم أخذ منهما فى يده شيئاً، وقال إن هذه الحلاوة والملبس مغشوشان، وأخرج القاضى حلاوة من عبه وقال للحلوانى، انظر هذه الصفة ما أحسنها، فكل منها واعمل نظيرها، فأخذها الحلوانى فأكل منها وإذا فيها البنج فبنجه وأخذ القاعدة والصندوق والبدلة»[٨٩] . حسن شومان يقوم بفعل معاكس، فكما بنج الحلوانى على الزيبق بالحلوى وأخذ ما معه، بنجه حسن شومان بالحلوى وأخذ ما معه، وإذا كان على قد تأثر بسلطة من يدعى امتلاك النص فإن الحلوانى تأثر بسلطة مطبق النص «القاضى» والراوى يدينهما معًا، ويجعل سبيل الحفاظ على اليقظة - ضد حالة التخدير بالبنج - عدم رهبة النص أو مطبقه وإنما التعامل معه بفهم ووعى، وباجتياز على المصرى الدرس يصبح مهيئًا للمثول

بين يدى الخليفة «والذى رأى شاباً ما فى الرجال أشجع منه»(٩٠).

فالمعرفة قوة تولد فيمن يمتلكها الشجاعة، وشجاعة الزيبق فى عينى الخليفة تولد الحب «فلما رآه حبه لكونه رأى الشجاعة لائحة بين عينيه، تشهد له لا عليه»(٩١) والراوى يجعل الشجاعة لعلى ليست عليه، فهى شجاعة لا تهور، شجاعة حقيقية لا زائفة، شجاعة فى الحق لا عليه «فقام على ورمى دماغ اليهودى بين يدى الخليفة وقال له عدوك مثل هذا يا أمير المؤمنين، فقال له الخليفة دماغ من هذا»(٩٢) فهو يرمى دماغ اليهودى أمام الخليفة ويبادر بسؤاله عما يدرك جهل الخليفة به، فهو يتحلى بعزة العالم وتعاليه على السلطان، حيث يكشف جهله بعدوه ومحدودية قدرات السلطان أمام العالم، والخليفة المؤمن بسلطان السيف لا يصدق أن المعرفة تقدر على ما يعجز عنه السيف، لذا فهو يقول «ما ظننت أنك قتلته»(٩٣). هذا التشكيك الذى يقابله على بتواضع حاسم «قدرنى ربى عليه»، وهى جملة تكشف عن تضافر الإيمان والمعرفة، فعلى الزيبق يدرك أن قدراته كشخص لا تكتمل إلا بالإيمان، والخليفة لازال يشك فى قدرة المعرفة «فأرسل الخليفة الوالى إلى القصر فرأى اليهودى بلا رأس فأخذوه فى تابوت وأحضروه بين يدى الخليفة فأمر بحرقه»(٩٤). وبعد الرؤية العيانية لا يبقى ثمة مجال للشك.

وفى الوقت الذى حل التعاون بين شخوص القصة محل الصراع، كان اليهودى الشخصية الوحيدة فى القصة التى قُتلت، حيث لا يمكن أن يتعايش المجتمع مع ساعٍ لهدمه، وقد منح المجتمع الإسلامى اليهودى فرصة للتعايش، فقبلوا أن يكون تاجراً، ولم يجدوا حرجًا فى التعامل معه، لكن نزوعه الهدام الذى يدفعه لسحر البشر قروداً وحميراً، وتعاونه مع الشياطين فى سبيل تحصيل القوة قضى على إمكانية التعايش معه، وجاءت النهاية على يد ابنته التى أعلنت إسلامها، والخليفة يسعى للتخلص من كل أثر له، فهو يأمر بحرق جسده كنهاية طبيعية لأفعاله، كذلك كان خلاص الإنسانية من سيطرة السحر ليحل العلم مكانها.

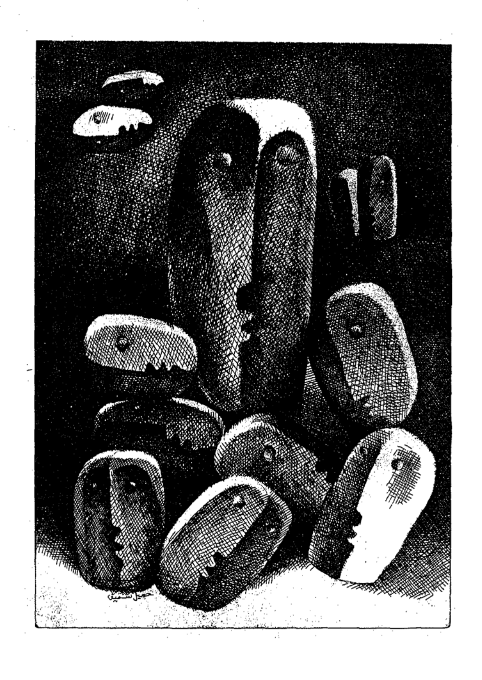
(١٠)

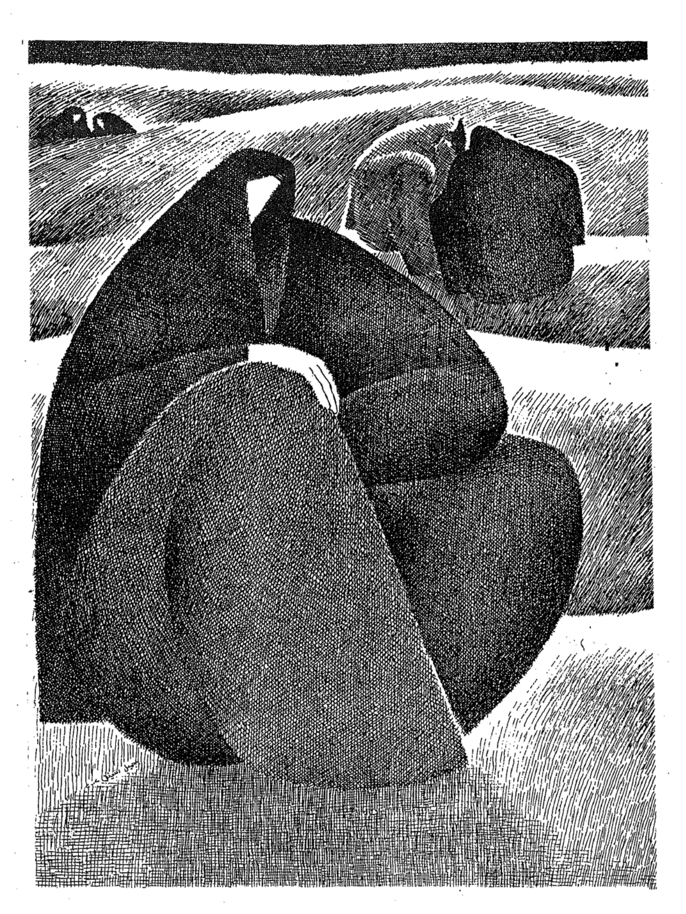
بالقضاء على اليهودى تنتقل ملكياته إلى المصرى «فوهب الخليفة على المصرى القصر بما فيه»(٩٥). وبذلك يكون المصرى قد استكمل طريقه إلى المعرفة فتخلص من إسار الطبيعة، وأخضع رغباته وغرائزه، وتخلص من النمط السلبى لطالب المعرفة، وسيطر على أدوات المعرفة من حدس وعقل وعلم الروحانى، وأصبح مهيئاً لأن يعمر الأرض بمعارفه، لذا فالراوى يزوجه بأربع نساء، زينب بنت دليلة، قمرة بنت اليهودى، بنت السقطى التى خلصته من سحر اليهودى وجارية أبيها التى «تعلمت علم الروحانى أثناء وجودها فى قصر اليهودى»(٩٦)، وهذه هى الحالة الفريدة فى ألف ليلة وليلة التى يتزوج فيها رجل أربع نساء، فالراوى وقد أدرك اكتمال على معرفيًا يرغب فى نشر هذه المعرفة بأقصى طاقته، لذا فهو لا يكتفى بتزويجه من النساء الأربع بل يفرض عليه أن يستدعى فتيانه الأربعين «ثم إن على المصرى أرسل إلى صبيانه بمصر كتاباً يذكر لهم فيه ما حصل له من الإكرام عند الخليفة، وقال لهم فى المكتوب، لابد من حضوركم لأجل أن تحصلوا الفرح»(٩٧) والراوى لا يكتفى بأن ينقل العلم إلى الصدور «صدور نسائه وأولاده وغلمانه» بل يسجله فى السطور فالخليفة يطلبه ويقول: «مرادى يا على أن تحكى لى جميع ما جرى لك من الأول إلى الآخر، فحكى له جميع ما جرى له من الدليلة المحتالة وزينب النصابة وزريق السماك فأمر الخليفة بكتابة ذلك وأن يجعلوه فى خزانة الملك ويكتبوا جميع ما وقع له وجعلوه من جملة السير لأمة خير البشر»(٩٨).

وهكذا تنتهى قصة على الزيبق الحافلة، لتمثل بدقة وبصيرة مسيرة الإنسانية نحو المعرفة، وتضع أيدينا على عمل جميل مشبع بالوعى الإنسانى والجمالى الرائع.

(*) ألف ليلة وليلة: حكاية على الزيبق المصرى، ط. بولاق، جـ٣، ص٢٢٧.
(١) ألف ليلة وليلة، جـ٣، ص٢٢٧.
(٢) نفسه.
(٣) نفسه.
(٤) نفسه.
(٥) نفسه.
(٦) نفسه.
(٧) نفسه.
(٨) نفسه.
(٩) نفسه.
(١٠) نفسه.
(١١) نفسه.
(١٢) نفسه.
(١٣) نفسه.
(١٤) نفسه، ص٢٢٨.
(١٥) نفسه، ص٢٢٩.
(١٦) نفسه.
(١٧) نفسه.
(١٨) نفسه.
(١٩) نفسه، ص٢٣٠.
(٢٠) نفسه.
(٢١) نفسه.
(٢٢) نفسه.
(٢٣) نفسه، ص٢٣١.
(٢٤) نفسه، ص٢٢٢.
(٢٥) نفسه، ص٢٣٠.
(٢٦) نفسه.
(٢٧) نفسه، ص٢٣١.
(٢٨) نفسه، ص٢٣٢.
(٢٩) نفسه، ص٢٣٣.
(٣٠) نفسه.
(٣١) نفسه.
(٣٢) نفسه.
(٣٣) نفسه.
(٣٤) نفسه.
(٣٥) نفسه.
(٣٦) نفسه.
(٣٧) نفسه، ص٢٣٤.
(٣٨) نفسه، ص٢٣٥.
(٣٩) نفسه.
(**) قصة أحمد الدنف وحسن شومان مع دليلة المحتالة وبنتها زينب النصابة.
(٤٠) نفسه.
(٤١) نفسه، ص٢٣٦.
(٤٢) نفسه.
(٤٣) نفسه.
(٤٤) نفسه.
(٤٥) نفسه.
(٤٦) نفسه.
(٤٧) نفسه، ص٢٣٧.
(٤٨) نفسه، ص٢٣٨.
(٤٩) نفسه.
(٥٠) نفسه.
(٥١) نفسه، ص٢٣٩.
(٥٢) نفسه.
(٥٣) نفسه، ص٢٤٠.
(٥٤) لسان العرب، ص٧٢٢، المجلد الثالث.
(٥٥) ألف ليلة وليلة، جـ٣، ص٢٤٠.
(٥٦) نفسه.
(٥٧) نفسه.
(٥٨) نفسه.
(٥٩) نفسه.
(٦٠) نفسه.
(٦١) نفسه.
(٦٢) القرآن الكريم، سورة الجمعة، آية ٥.
(٦٣) ألف ليلة وليلة، جـ٣، ص٢٤١.
(٦٤) نفسه ، ص٢٤٠.
(٦٥) نفسه، ص٢٤١.
(٦٦) نفسه.
(٦٧) نفسه، ص٢٤٢.
(٦٨) نفسه.
(٦٩) نفسه، ص٢٤٣.
(٧٠) نفسه، ص٢٣٦.
(٧١) نفسه، ص٢٤٢.
(٧٢) نفسه، ص٢٤٣.
(٧٣) نفسه، ص٢٤١.
(٧٤) نفسه.
(٧٥) نفسه.
(٧٦) نفسه.
(٧٧) نفسه.
(٧٨) نفسه، ص٢٤٢.

(٧٩) نفسه، ص٢٤٣.
(٨٠) نفسه.
(٨١) نفسه.
(٨٢) نفسه.
(٨٣) نفسه، ص٢٤١.
(٨٤) نفسه، ص٢٤٢.
(٨٥) نفسه، ص٢٤٤.
(٨٦) نفسه.
(٨٧) نفسه.
(٨٨) نفسه.
(٨٩) نفسه.
(٩٠) نفسه، ص٢٤٦.
(٩١) نفسه.
(٩٢) نفسه.
(٩٣) نفسه.
(٩٤) نفسه.
(٩٥) نفسه.
(٩٦) نفسه، ص٢٤٩.
(٩٧) نفسه، ص٢٤٦.
(٩٨) نفسه.





المرأة التى حاولت

أن تغير مصيرها

من أساطير الخلق الإفريقية

إعـداد: **أولى بيير**

ترجمة: **محمد عبد الرحمن**

أسطورة من نيـجـيـريا The Origin of Life and Death. African Creation Myths. (1968).

كان.. حقل شاسع. وشجرة إيروكو «Iroko» عملاقة. وعلى جانبى الحقل، ظهر أزواج من الرجال والنساء. وكان ليف القنب يتناثر فى الحقل. المرأة تكنسه، والرجل يضعه فى مخلاة. ورجع البشر إلى حيث أتوا، واختفوا. وأصبح الحقل نظيفًا خاليًا. وأظلمت السماء، وهبطت إلى الحقل مائدة عظيمة، وكرسى عظيم، وحجر الخلق الكبير، وفوق المائدة كانت هناك قطعة هائلة من الأرض، وبرق البرق، وقصف الرعد، وهبطت ووينجى «Woyengi» الأم وجلست على الكرسى، ووضعت قدميها على حجر الخلق، ومن قطعة الأرض أخذت تخلق البشر، ثم تضمهم إليها واحدًا واحدًا، وتعطى لهم من أنفاسها، فتدب فيهم الحياة. ويختار بعضهم أن يكونوا ذكورًا، والبعض الآخر أن يكونوا إناثًا. وتسأل ووينجى لكل منهم أن يختار حياته على الأرض، فيريد البعض المال، والبعض الذرية، والبعض الحياة القصيرة، وتتوالى الأقوال. ثم تسأل ووينجى كلاً منهم أن يختار لنفسه مرضًا من الأمراض، وطريقة موت يعود بها إليها، ثم تقول: «ليكن هذا». وتأخذ مخلوقاتها من البشر إلى جدولين؛ الأول نظيف رائق تلقى فيه من لم يرد شيئًا من ممتلكات الدنيا، والثانى موحل عكر تلقى فيه من أراد المال والسلطة والذرية. وهكذا، تقود ووينجى البشر كلاً إلى طريقه. ومن بين المخلوقات من البشر، كان هناك امرأتان، اختارت الأولى أن يكون لها ذرية ذات شهرة ومال، واختارت الثانية «أجبوينبا» Ogboinba، أن تتمتع بقوة لا تعادلها قوة أخرى على الأرض. واختارت المرأتان أن يولدا فى مكان واحد. وولدت أجبوينبا والمرأة الأخرى فى بلدة واحدة، ونشأتا معًا تلعبان وتأكلان، وتتبادلا أسرارهما، كأختين لأب واحد. ولكن أجبوينبا كانت طفلة غير عادية؛ ففى

سن مـبكرة، اسـتطاعت أن تعـالـج المرضى، وتـأتى لـهم بالشـفـاء، وتتنبـأ، وترى المسـتقبل، وما هـو بعيـد. وتعرف لغة الحيـوان والطير، والعشب والشجر، وتقـوم بأشياء عجيبـة ورائعة. وذاع اسـمهـا، وأصبح على كل شفـاه. وكبرت أجـبوينبا وصديقتها، واتخذت كل منهما لها زوجًا. وأنجبت صديقة أجبوينبا طفلها الأول، ولم تنجب أجبوينبا، ولكن قواها استمرت فى التزايد، وأنجبت صديقتها طفلها الثانى، وظلت أجبوينبا بلا أبناء، ولكن شهرتها اتسعت، ووصلت إلى أماكن بعيدة وعديدة. وسعى إليها الناس من كل مكان. ولكن بالرغم من هذا، شعرت أجبوينبا أن حياتها خـاوية، وأرادت أن يكون لهـا أطفـالا، وتاقت بشـدة إلى ذلك. وأعطت ووينجى إلى صديقة أجبوينبا أطفالاً كثيرة وأحبتهم أجبوينبا كما لو كانوا أبناءها، واستخدمت قواها فى العناية بهم. ولكن هذا لم يجعلها راضية، فقد أرادت أن يكون لها أطفال هى أيضًا، لتعتنى بهم. وكانت قوى أجبوينبا تزداد، ولكن لم يكن فى قلبها سعادة. ولم تعد تحتمل ذلك، ورأت أن ترحل عائدة إلى ووينجى، لتعيد خلقها من جديد. وذهبت أجبوينبا إلى حجرة عقاقيرها، حيث تحتفظ بكل قواها، وسألت كل قوة منها، إذا كانت تريد أن تصحبها فى رحلتها إلى ووينجى. وأظهرت كل منها موافقتها على مصـاحبة أجـبوينبـا. فاختـارت الأكثر قوة منهم، ووضعـتهم فى جعبـتهـا. وذهبت أجبوينبا إلى صديقتها وقالت لها إنها راحلة لفترة قصيرة. وشعرت الصديقة بالحزن لفراق صديقتها وحامية أطفالها، ولكن أجبوينبا أخبرتها أنهم سيكونوا فى حمايتها، حتى وهى بعيدة، ولن يؤذيهم شىء. وتركت أجبوينبا صديقتها، وحملت جعبة قواها وعقاقيرها، وسارت فى طريقها إلى ووينجى تصل ليلها بالنهار، بلا راحة أو طعام. وكان صوت البحر الذى ينتهى إليه طريقها يقترب منها، ووشيش موجه يصل إليها، وكأنها تراه، حتى وصلت إلى غابة تقطع الطريق إلى البحر. فسمعت صوتًا عاليًا يأتى من خلفهـا، والتـفتت أجبوينبـا، وكـان ايسـمبى «Isembi» ملك الغـابة يقف أمامها. وقال إيسمبى: «أنت إذا من سمعنا عنها كثيرًا، أجبوينبا!»، قالت أجبوينبا: «لا توجد إلا أجبوينبا واحدة فى هذا العالم، هى من أكون»، قال إيسمبى «كملك لهذا المكان أرجـو أن تقبلى دعوتى»، وقبلت أجبـوينبا دعوة إيسـمبى، وذهبت مـعه إلى حيث يقيم. وهناك، أظهر إيسمبى وزوجته حفاوتهما بأجبوينبا، وقدما الطعام ونبيذ النخيل. وقال إيسـمبى: «ولكن، إلى أين تقصد أجبوينبا ؟»، قالت أجبوينبا: «إلى ووينجى، لتعيد خلقى من جديد، ويكون لى طفلاً». قال إيسمبى: «أجبوينبا، كيف تذهبين إلى ووينجى وأنت من الأحياء! أجبوينبا، اذهبى من هنا إلى حيث كنت. إن ما تريدينه لن يكون»، فقالت له أجبوينبا: «أعرف أننى من الأحياء، ولكن يجب أن أقابل ووينجى. وتركت أجبوينبا إيسمبى وزوجته غاضبة، وسارت فى طريقها إلى البحر. ولكن ما إن ابتعدت قليلاً، حتى عادت ثانية إلى إيسمبى وقالت له: «إننى أتحداك إيسـمبى، لتعرف من تكون أجبـوينبـا»، فقـال إيسـمبى: «اذهبى فى طريقك أجبوينبا، إننى لا أقاتل امرأة». ولكن أجبوينبا أصرت على تحديها لإيسمبى، فثار غضبه، وصاح قائلاً: «أنا إيسمبى ملك الغابة، كيف تجرؤ امرأة على منازلتى». وأسرع غاضبًا إلى كوخ عقاقيره وقواه. وهناك أبدت قواه وعقاقيره تحذيرها له. ولكنه أخذ منهـا مـا يحتـاجه للنزال. وعاد إلى أجبوينبا، وقال لها «فلتكونى أنت

البادئة». ورفضت أجبوينبا وقالت له: «أنت الأكبر سنًا، فلتبدأ أنت أولاً». وبدأ إيسمبى فى ترديد تعاويذه، فهو قلق لاضطراره إلى القضاء على أجبوينبا، دون أن يمنحها فرصة أخرى. وفى الحال، بدأت قوى وعقاقير أجبوينبا تغادر جعبتها واحدة وراء الأخرى، وفقدت أجبوينبا كل قواها، فأسرعت فى ترديد تعاويذها، وهى تدور وتدور مقاومة قوى إيسمبى. فإذا بقواها وعقاقيرها تعود إلى جعبتها ثانية، واحدة وراء الأخرى، حتى عادت جميعًا. وأنهت أجبوينبا تعاويذها، فعادت هى الأخرى أجبوينبا القوية من جديد. وسألت أجبوينبا إيسمبى أن يجرب قواه معها مرة ثانية، ولكنه لم يكن يملك أى قوة أكبر، فقال لها: «بل أنت من يعاود النزال». فأخذت أجبوينبا تردد تعاويذها وهى تدور وتدور، فإذا بقوى إيسمبى وعقاقيره تأتى إليها، وتدخل جعبتها واحدة وراء الأخرى، حتى فقد إيسمبى قواه جميعًا، وسقط ميتًا. وحملت أجبوينبا جعبة قواها وعقاقيرها لتواصل رحلتها إلى ووينجى. ولكن زوجة إيسمبى جاءت إليها منادية، ترجوها أن تعيد زوجها إلى الحياة ثانية، وشعرت أجبوينبا بما تشعر به زوجة إيسمبى، وتأثرت به، فرددت تعاويذها، حتى ردت الحياة إلى إيسمبى ثانية. وعندئذ سألتها زوجة إيسمبى أن تعيد إليه قواه من جديد، وفى هذه المرة رفضت أجبوينبا طلبها، وتركتهما، وسارت فى طريقها إلى ووينجى، حتى وصلت إلى شاطئ البحر حيث تقع مدينة إجبى «Egbe». ودخلت أجبوينبا المدينة، فسمعت صوتًا ينادى من خلفها، والتفتت أجبوينبا، وكان إجبى ملك الحضر والساحل يقف أمامها. وقال إجبى: «هل أنت من سمعنا عنها كثيرًا، أجبوينبا؟» قالت أجبوينبا: «لا توجد إلا أجبوينبا واحدة فى هذا العالم، هى من أكون» قال إجبى: «إن شهرة أجبوينبا قد سبقتها، إلينا أنا إجبى ملك الحضر والساحل أرحب بك، وأدعوك إلى ضيافتى»، وقبلت أجبوينبا دعوة إجبى، فأكرم ضيافتها، وقدم الطعام ونبيذ النخيل. ثم سألها عن سبب رحلتها، فقالت أجبوينبا: «أريد أن أذهب إلى ووينجى، لتعيد خلقى من جديد، ويكون لىّ طفل». فقال إجبى، وقد راعه ما سمع: «اذهبى من هنا إلى حيث كنت، اذهبى أجبوينبا أننى ناصح لك فلا يوجد كائن حى يمكنه أن يرى ووينجى»، فقالت أجبوينبا «ولكننى سوف أقابل ووينجى»، وحملت جعبة قواها وعقاقيرها غاضبة، وتركت إجبى، لتكمل رحلتها إلى ووينجى. ولكن ما إن ابتعدت قليلاً، حتى عادت ثانية، وقالت له: «إننى أتحداك إجبى، لتعرف من تكون أجبوينبا»، وثار إجبى حتى خنقه الغضب، ولكنه استعاد صوته، وقال لها: «إذهبى فى طريقك أيتها المرأة»، ولم تتحرك أجبوينبا، وأصرت على تحديها لإجبى، ولم يستطع إجبى، الذى لم يرفض أبدًا تحديًا من قبل، أن يرفض تحدى امرأة، أو أن يغتفر إصرارها، فقال لأجبوينبا: «فليكن، ولنرى من منا الأقوى، أنت أيتها المرأة، أم إجبى ملك الحضر والساحل»، وذهب إلى كوخ عقاقيره وقواه، وسلح نفسه بأقوى أسلحته، وخرج إلى أجبوينبا وقال لها: «هيا، ولتكونى أنت البادئة»، ولكن أجبوينبا رفضت، وقالت له: «بل فلتكن أنت»، ولم يرد إجبى أن يدخل فى جدال معها، فبدأ فى ترديد تعاويذه، وفى الحال، أخذت كل قوى أجبوينبا، وكل القوى التى غنمتها من إيسمبى، تغادر جعبتها، وتتلاشى فى كل الاتجاهات. وما إن شاهدت أجبوينبا ذلك، حتى بدأت فى ترديد تعاويذها وهى تدور

وتدور مقاومة قوى إجبى، حتى أخذت كل قواها، وكل القوى التى غنمتها من إيسمبى، تعود إلى جعبتها من جديد. وحينما وجدت أجبوينبا كل قواها كاملة فى جعبتها، أنهت تعاويذها، وسألت إجبى أن يجرب قواه معها مرة ثانية، ولكنه لم يكن يملك أى قوة أكبر، فقال لها: «بل أنتِ من يعاود النزال» ورددت أجبوينبا تعاويذها، فأخذت كل قوى إجبى تأتى إليها وتدخل جعبتها. وفقد إجبى قواه جميعاً، وأنهت أجبوينبا تعاويذها، فسقط ميتاً. وأخذت أجبوينبا جعبتها وسارت نحو البحر، ولكن ما إن سارت خطوات قليلة، حتى سمعت زوجة إجبى تناديها، وهى تبكى وتنتحب، وترجوها أن تعيد إليها حياة زوجها. وتأثرت أجبوينبا ببكاء زوجة إجبى، وأشفقت عليها، فرددت تعاويذها، وأعادت الحياة إلى إجبى من جديد. فسألتها زوجة إجبى أن تعيد إليه قواه، ولكن أجبوينبا رفضت طلبها، وسارت نحو البحر، لتكمل رحلتها، وتقدمت خطوات أجبوينبا واثقة مسرعة، إلى أن وجدت أمامها بحراً هائجاً هادراً، بحراً جباراً قوياً، بحراً لم يعرف عبوره أبداً كائن حى. ورأت أجبوينبا الأمواج العاتية تتعالى، فدب الفزع فى قلبها القوى، ولكنها كانت تعرف أنه ليس هناك طريق آخر. ووقفت أجبوينبا تنظر إلى البحر، فقال البحر لها: «من أنتِ يا من تقفين فى حضرة البحر القوى، الذى لم يعبره كائن أبداً». فقالت أجبوينبا، وقد استجمعت شجاعتها: «أنا أجبوينبا، التى لا نظير لها فى العالم، أريد أن أعبر لأذهب فى طريقى إلى ووينجى». فقال البحر: «أنا البحر القوى، الذى لم يعبره كائن أبداً، آخذك بين أمواجى، وأجذبك إلى أعماقى، إذا جرؤت أن تعبرى». وشعرت أجبوينبا بالفزع مما سمعت، ولكن لم يكن هناك شىء ما يمكن أن يوقفها، فاندفعت متحفزة إلى البحر. وما إن لامست قدميها الماء، حتى أقبلت الأمواج ترتفع من حولها، فتغطى وسطها وصدرها، ورأت أجبوينبا نفسها والأمواج تبتلعها، فأطلقت صرخة فزعة، وصاحت قائلة: «إيه أيها البحر، الذى لم يعبره كائن أبداً».

ثم أخذت فى ترديد تعاويذها. وفى الحال، بدأ الموج يهبط مسرعاً إلى صدرها، فوسطها، فركبتيها، فقدميها، حتى انبسط القاع عارياً، كاشفاً عن آلهة البحر وأرواحه. فأخذت أجبوينبا طريقها، عابرة إلى الجانب الآخر. ووصلت أجبوينبا إلى الجانب الآخر من البحر، ووقفت تنظر إلى القاع الجاف أمامها، ثم قالت: «فلتكن كما كنت من جديد» وسارت أجبوينبا، مواصلة رحلتها، حتى وصلت إلى مملكة الملك السلحفاة. ورأى الملك السلحفاة أجبوينبا وهى سائرة، فاقترب منها، ولما تأكد أنها أجبوينبا الشهيرة، التى سمع عنها كثيراً، دعاها إلى حيث يقيم، وقبلت أجبوينبا دعوة الملك السلحفاة، وذهبت معه. وهناك قابلت أويوين Opoin زوجة الملك، وولديه أليكا «Alika»، وأريتا «Arita». فرحبوا بها، وأكرموا ضيافتها، وقدموا الطعام ونبيذ النخيل. وبعدها غلب الفضول الملك السلحفاة، فسأل أجبوينبا عما أتى بها إلى هذا الجانب من البحر، حيث لا يعيش بشر على الإطلاق. فقالت له أجبوينبا عن سبب مجيئها. فاندهش الملك، ونصحها أن تعود إلى حيث كانت، وقال لها إنه لا يمكن لكائن حى أن يرى ووينجى. ولكنها أصرت على مواصلة رحلتها. فقال لها محذراً: «أجبوينبا، لم يذهب فيما وراء مملكتى أحد قط، فهناك يعيش الإله آدا «Ada» عظيم القوة، والإله ياسى «Yasi» صاحب حجرى الخلق الصغيرين».

ولكن أجبوينبا قالت له إنها ستواصل رحلتها، وأنه لا شيء يمكن أن يوقفها. وحملت أجبوينبا جعبة قواها الثقيلة بما تحتويه من قوى، وسارت فى طريقها تواصل رحلتها. وبعد أن سارت قليلاً عادت ثانية إلى الملك السلحفاة، وطلبت منه أن يجرب قواه معها، ليعرف من تكون أجبوينبا. ولم يأخذ الملك السلحفاة كلمات أجبوينبا مأخذ الجد، وقال لها: «اذهبى أجبوينبا، وواصلى رحلتك التى تشغل قلبك». فأصرت أجبوينبا على تحديها له. فقال لها الملك السلحفاة مفاخرًا: «ألم تسمعى عن الملك السلحفاة! إن العالم كله يعرف اسمى وشهرة قوتى. إذا كنت تعنين حقًا ما تقوليه، فإننى مستعد للقتال» وذهب الملك السلحفاة إلى كوخ عقاقيره وقواه، وسلح نفسه بقواه وعقاقيره القوية وعاد إلى أجبوينبا. فقالت له أن يبدأ القتال.

ولكنه رفض قائلاً إنه ذكر بالإضافة إلى كونه سلحفاة. ولكن أجبوينبا أصرت على أن يكون هو البادئ. وعندئذ أخذ الملك السلحفاة يردد تعاويذه، فسقطت جعبة أجبوينبا من يدها على الأرض، وتفرقت قواها فى أركان العالم، وفى الحال، بدأت أجبوينبا تردد تعاويذها، فعادت الجعبة إلى يدها، ثم عادت كل القوى ثانية، واحدة وراء الأخرى إلى داخل الجعبة. وتوقفت أجبوينبا، وسألت الملك السلحفاة أن يجرب قواه معها مرة أخرى، ولكنه لم يكن يملك قوة أخرى يقاتل بها أجبوينبا، فقال لها: «بل تجربى أنت أقوى ما عندك». فبدأت أجبوينبا تردد تعاويذها، وقبل أن تصل إلى النصف، سقط الملك السلحفاة ميتًا، وجاءت كل قواه، ودخلت جعبة قوى أجبوينبا. وأخذت أجبوينبا جعبة قواها، وتأهبت لمواصلة رحلتها. ولكن صوت أويدين زوجة الملك السلحفاة أوقفها. كانت زوجة الملك تبكى وتنتحب، وهى ترجو أجبوينبا أن تعيد إليها حياة زوجها، وأشفقت أجبوينبا عليها، وأعادت إلى الملك السلحفاة حياته. ثم واصلت رحلتها، وسارت تصل ليلها بالنهار، حتى وصلت إلى مملكة الإله آدا «Ada»، وهناك رآها آدا، وقال لها: «أنتِ إذًا أجبوينبا الشهيرة، التى سمعت عنها كثيرًا» فقالت أجبوينبا: «لا توجد إلا أجبوينبا واحدة فى هذا العالم، هى من أكون. ورحب بها آدا، وقال لها إنه لن يقبل أن تجتاز مملكته إنسانة شهيرة مثلها، دون ترحيب وضيافة، وقبلت أجبوينبا ضيافة آدا، وذهبت معه إلى حيث يقيم، فأكرم ضيافتها، وقدم لها اليام والموز، وكل ما يليق بمائدة ملك إله. وبعد الطعام، قال آدا لأجبوينبا: «ما الذى أتى بك أجبوينبا إلى هذا المكان الذى لم تمسه قدم إنسان من قبل؟ ما الذى أتى بك إلى حيث تقيم الآلهة؟». وقالت له أجبوينبا عن سبب رحلتها. فقال آدا: «ارجعى أجبوينبا، ارجعى إلى حيث كنت. إن ووينجى لم يشاهدها أحد قط» فقالت له أجبوينبا، إنها لن ترجع، وسوف تواصل رحلتها إلى ووينجى. وحملت جعبة قواها، وتركت آدا، ولكنها لم تلبث أن عادت إليه، وقالت له: «إننى أتحداك آدا، لتعرف من تكون أجبوينبا، وأخذت الدهشة آدا، الذى لم يتوقع أن يتحدى إنسان ما إلهًا. فقال لأجبوينبا: «هل تعنين حقًا ما تقوليه؟» فأعادت أجبوينبا تحديها له من جديد. عندئذ ذهب آدا إلى كوخ عقاقيره وقواه، ولكنه وجد كل ما فى آنية العقاقير والقوى، قد تحول إلى دماء. فقال غاضبًا: «لا، لن أبالى بهذا أبدًا، وواحدة من البشر تتحدانى». وخرج آدا إلى أجبوينبا، وقال لها أن تبدأ فى تجربة قواها معه، ولكنها رفضت، وقالت له، «بل تجرب أنت أولاً».

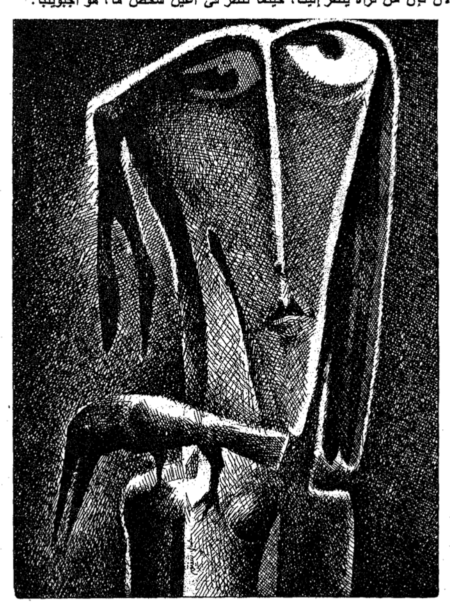
فتحرك آدا غاضبًا، ووجه قواه صوب أجبوينبا، وفى الحال، سقطت أجبوينبا فاقدة الوعى. وبدا لآدا أنها قد ماتت: ولكن بعد قليل، عاد إلى أجبوينبا وعيها، فرددت تعاويذها، وإذا بكل قوى آدا تأتى وتدخل جعبتها، وفى النهاية سقط آدا ميتًا على الأرض. وهكذا، أحرزت أجبوينبا نصرًا جديدًا، وحملت جعبة قواها، وواصلت رحلتها. وسارت أجبوينبا دون توقف، وحيدة فى طريق رحب عريض، حتى وصلت إلى مملكة الإله ياسيى «Yasi» صاحب حجرى الخلق الصغيرين. وكان ياسيى يرى أجبوينبا، وهى لاتزال بعيدة خارج حدود مملكته، حتى جاءت إليه، فقال لها: «أنتِ إذًا أجبوينبا التى سمعت عنها كثيرًا».

قالت أجبوينبا: «لا توجد إلا أجبوينبا واحدة فى هذا العالم، هى من أكون» وذهبت أجبوينبا مع ياسيى إلى حيث يقيم، وهناك رحب بها، وأكرم ضيافتها، وقدم الطعام النادر، ونبيذ النخيل. وبعد الطعام، سأل ياسيى أجبوينبا عن سبب رحلتها، فقالت له: «إننى امرأة كما ترى، وقد اتخذت لى زوجًا، منذ أعوام كثيرة، ولكن لم أحمل يومًا، ولم يكن لى طفل، ولهذا أريد أن أذهب إلى ووينجى، لتعيد خلقى من جديد» فقال ياسيى: «أجبوينبا، ارجعى إلى حيث كنت، فلم تر ووينجى كائنًا حيًّا أبدًا» ولم تستمع أجبوينبا إلى نصيحة ياسيى، وقالت له إنها ستواصل رحلتها إلى ووينجى. وحملت جعبة قواها، وسارت فى طريقها، ولكنها لم تلبث أن عادت ثانية، وقالت له: «إننى أتحداك ياسيى، لتعرف من تكون أجبوينبا» ولم يصدق ياسيى ما سمعه، وقال لأجبوينبا أن تعيد عليه ما قالت. وأعادت أجبوينبا على ياسيى تحديها له، فقال غاضبًا: «أنا ياسيى، أعظم الآلهة، وأكثرها قوة، كيف تجرؤ امرأة من البشر أن تتحدانى. اذهبى، اذهبى فى طريقك، فلن تكونى أبدًا ندًا لى». ولكن أجبوينبا أصرت على تحديها، فذهب ياسيى إلى كوخ عقاقيره وقواه، وهناك وجد آنية العقاقير والقوى، وقد تحول كل ما بداخلها إلى دماء. فثار غضب ياسيى لتحذير قواه له، وقال: «هذا لن يكون أبدًا، إنها مجرد امرأة من البشر، وسيكون لها ما أرادت من نزال». وأخذ حجرى الخلق الصغيرين، وخرج إلى أجبوينبا، وقال لها أن تبدأ النزال، ولكنها رفضت، وسألته أن يكون هو البادئ. فوقف ياسيى على حجرى الخلق، ووجه قوته صوب أجبوينبا. وفى الحال، شعرت أجبوينبا بألم شديد فى رأسها، ثم فجأة، انفصل رأسها عن الجسد، وطار عاليًا فى السماء. وظل جسد أجبوينبا بدون رأس واقفًا، يحمل جعبة القوى، وفجأة، عاد الرأس ثانية من السماء، والتحم بالجسد، فعادت أجبوينبا إلى الحياة من جديد.

وتقدمت أجبوينبا نحو ياسيى، وسألته أن يجرب معها قواه مرة ثانية. ولكنه لم يكن يملك قوة أخرى، فقال لها أن تجرب هى قواها معه. فأخذت أجبوينبا تردد تعاويذها، وهى تدور وتدور حول نفسها فى دائرة، موجهة قواها صوب ياسيى، وفجأة، انفصلت رأس ياسيى عن جسده، وطارت عاليًا فى السماء. وعندئذ، أسرعت أجبوينبا، ودفعت جسد ياسيى من فوق حجرى الخلق، فسقط على الأرض. وعاد رأس ياسيى من السماء، فلم يجد الجسد واقفًا ليلتحم به، فسقط محطمًا نفسه على الأرض. وهكذا، هزمت أجبوينبا ياسيى، وأحرزت نصرًا جديدًا وأرادت أجبوينبا

أن تأخذ معها حجرى الخلق الصغيرين، ولكنها لم تستطع أن تحركهما، أو ترفعهما عن الأرض. ولم تعرف أجبوينبا ماذا تفعل، ثم أخذت فى ترديد بعض تعاويذها، وفى الحال، استطاعت أن تحرك حجرى الخلق الصغيرين، وأن تحملهما فوق كتفيها. وسارت أجبوينبا منحنية تحت ثقل حجرى الخلق. وجعبة قواها، إلى مملكة الديك. وكان الملك الديك يقف فوق سطح بيته، ورأى أجبوينبا قادمة، فطار هابطًا إليها، وقال لها: «أنتِ إذًا أجبوينبا الشهيرة بين البشر والآلهة». ورحب الملك الديك بأجبوينبا، ودعاها إلى الطعام ونبيذ النخيل، وكل ما يليق بملك. وبعد الطعام، سأل الملك الديك أجبوينبا عن سبب رحلتها، فقالت له: «لقد اتخذت لى زوجًا منذ أعوام كثيرة مضت، ولكنى لم أحمل أبدًا، ولم يكن لى طفل، ولهذا أريد أن أذهب إلى ووينجى، لتعيد خلقى من جديد» فقال الملك الديك ناصحًا: «لن تستمر رحلتك إلى أبعد من هنا، فمملكتى هى آخر الممالك، وبعدها لا يوجد إلا الفضاء. عودى إلى حيث كنتِ، فلم تشاهد ووينجى كائنًا حيًا أبدًا. فقالت له أجبوينبا إنها ستواصل رحلتها. وحملت جعبة قواها، وحجرى الخلق، وتركت الملك الديك، ولكنها لم تلبث أن عادت إليه ثانية، تسأله أن يجرب قواه معها، ليعرف من تكون أجبوينبا. وكان الملك الديك لا يروق له شيئًا أكثر من عرض القوى هذا، فقال مفاخرًا: «أنا الملك الديك، المعروف بقوتى فى العالم كله، أنا ملك آخر ممالك الأشياء التى تفنى، هيا ولتشاهدى قوتى، فلا شىء يروق لى أكثر من هذا». ومزهوًا طار الملك الديك إلى سطح كوخ قواه وعقاقيره، وأخذ يصيح مناديًا ما لديه من قوى، ثم طار عائدًا إلى أجبوينبا، ووقف أمامها، وسألها أن تبدأ النزال. ولكنها رفضت وسألته أن يكون هو البادئ. ولم يرغب الملك الديك أن يطيل هذا الأمر، فبدأ النزال بكل قواه. وفى الحال، تجردت أجبوينبا من كل قواها، وبدأ الملك الديك فى التفاخر من جديد، فقال: «أنا الملك الديك، من يستطيع أن يواجه قوتى». ولكن وبينما كان الملك الديك يصيح مزهوًا، كانت أجبوينبا تردد تعاويذها، فعادت إليها كل قواها، وقالت أجبوينبا للملك الديك أن يجرب معها مرة ثانية بقوة أكبر، فقال لها إن ما جربه معها، كان كل ما يملك من قوى، وأن عليها الآن أن تجرب قواها معه. ورددت أجبوينبا تعاويذها، وفجأة، تفجر اللهب فى مملكة الديك، فاحترقت عن آخرها، مخلفة وراءها الرماد، وهكذا وبقوة أكثر فى جعبتها، واصلت أجبوينبا رحلتها، فيما وراء مملكة الديك، آخر ممالك الأشياء التى تفنى. وكان.. حقل شاسع، وشجرة إيروكو عملاقة، ووقفت أجبوينبا مختفية بين فروع الشجرة. وظهر أزواج من الرجال والنساء، وكان ليف القنب يتناثر فى الحقل، المرأة تكنسه، والرجل يضعه فى مخلاة، ورجع البشر إلى حيث أتوا، واختفوا، وأصبح الحقل نظيفًا خاليًا، وأظلمت السماء، وهبطت إلى الحقل مائدة عظيمة وكرسى عظيم، وحجر الخلق الكبير، وفوق المائدة كانت قطعة هائلة من الأرض. وبرق البرق، وقصف الرعد، وهبطت ووينجى الأم، وجلست على الكرسى، ووضعت قدماها على حجر الخلق، ومن قطعة الأرض، أخذت تخلق البشر، وتلقى بهم فى الجدولين اللذين يجريان إلى حيث يعيشون، وحينما انتهت ووينجى مما كانت تقوم به من خلق، أمرت المائدة والكرسى وحجر الخلق، فصعدوا جميعًا إلى السماء، ثم تأهبت ووينجى للصعود،

وحينئذٍ، اندفعت أجبوينبا خارجة من مخبئها بين الفروع، ووقفت أمام ووينجى، وقالت لها: «أنا أجبوينبا، أتحداك ووينجى». قالت ووينجتى: «أجبوينبا، لقد كنت أعرف أنك مختبئة بين فروع شجرة الإيروكو، ورأيتك وأنت تغادرين بلدتك، لتقومى برحلتك إلىّ، ورأيتك وأنت تقهرين الأشياء الحية والآلهة، بالقوى التى منحتك إياها، القوى التى كانت رغبة قلبك، والآن، فإن ما ترغبينه هو الأطفال، ولأجل هذا أتيت تتحدى ووينجى، مصدر قوتك، يا لك من قوية القلب أجبوينبا! لقد أمرت الآن كل القوى التى حصلت عليها، أن تعود إلى أصحابها. وفور أن قالت ووينجى هذا، عادت كل قوى إيسمبى، واجبى، والبحر، والسلحفاة، والإله آدا، والإله ياسيى، والديك إليهم. وغلب الخوف أجبوينبا، ولم تستطع مواجهة ووينجى، ففرت هارية فزعة، وظلت تجرى، حتى قابلت امرأة حاملاً، فاختبأت فى عينيها. وقالت ووينجى: «ليكن هذا، وليكن ألا تقتل الحامل من النساء، وألا تنتهك حرمتها». ثم صعدت إلى مستقرها فى السماء. وكان هذا لأجل أجبوينبا، التى ظلت مختبئة، لا فى أعين الحوامل من النساء فقط، ولكن أيضًا فى أعين الرجال والأطفال. وحتى الآن فإن من تراه ينظر إليك، حينما تنظر فى أعين شخص ما، هو أجبوينبا.



تأثير النص الثابت

Albert Bates Lord, Epic Singers and Oral Tradition, Cornell University Press, 1991, Chapter 10, The Influence of a Fixed Text

نشر هذا المقال للمرة الأولى بمناسبة تكريم «رومان جاكبسون» Roman Jackobson فى عيد ميلاده السبعين (١١ أكتوبر ١٩٦٦) بإشراف «جوانا لينجرام»، «سيرس مايور»، جزء ٢ The Hague and Paris Mouton.

تأليف: ألبرت لورد

ترجمة: د. إبراهيم عبدالحافظ

حاولت مبدئيًا فى كتاب «مغنى الملاحم» The Singer of Tales أن أصف أعمالاً ذات شفاهية تقليدية، وهو نوع لم يكن للنصوص المكتوبة تأثير عليه إطلاقًا، أو لم يكن لها وجود من الأساس(١). ولقد كانت معرفة عملية التأليف والتناقل الشفاهى فى شكلها النقى ضرورية لفهم هذه النصوص، مثلما هى الحال بالنسبة للقصائد الهومرية، التى نستطيع القول - بكل ثقة - إنها دونت قبل أى نصوص أخرى، فى عصر سابق على الجمع الميدانى.

وعندما تدون النصوص وتتاح لأولئك المغنين والرواة الذين يغنون القصص أو يروونها، فإنها فى شكلها الثابت تترك تأثيراً ما على التقاليد. ومع المسألة الهومرية، فإننا ندرس ظاهرة مختلفة إلى حد ما عن هومر نفسه وعن الايوروس (مغنى الملاحم أو المنشد). وإن إدراك هذا الفارق أمر مهم، خصوصاً بالنسبة للعصور الوسطى فى أوروبا، حيث نعالج إلى حد بعيد نصوصاً تأثرت بنصوص ثابتة عاشت من قبل. حينئذ، يثور التساؤل: على أى نحو تؤثر النصوص المكتوبة على التقاليد الشفاهية؟ إننى أود فى هذه الورقة أن أتوجه نحو هذا السؤال باختصار، وأن أختبر بعض الأدلة التى طرحت عن طريق استخدام المادة الميدانية فى مجموعة «ميلمان بارى» للأدب الشفاهى(٢). وسوف أحصر مهمتى هنا فى التأثير النصى أو القولى تقريباً.

إن أكثر الأغانى شهرة فى الحصيلة الأقدم التى جمعت بواسطة «ڤوك كارازدتش» فى الربع الأول من القرن التاسع عشر، تلك التى جمعت من «كازان»، «بودروجو فتش» من «جاكو»، «هيركوڤينا»(٣). ومن بينها ثلاث عشرة أغنية من «بودرو چوفتش» فى الجزء الثانى من مجموعة «كارازدتش»، وهو القسم الذى يحتوى على الأغانى البطولية للفترة الأقدم زمنياً(٤). وهناك نص واحد على الأقل من هذه الأغانى الثلاث عشرة مقابل لنظير له فى مجموعة «ميلمان بارى» Milman Parry عدا نص واحد فقط ليس له مقابل فيها. ولقد اختبرت هذه النصوص جميعاً، وقمت بإجراء مقابلة بينها ونصوص كارازدتش؛ لكى أقرر مدى التأثير الذى حدث لها، إذا كان هناك تأثير للنص المدون على الأغانى التى جمعت، بعدما يزيد عن مئة عام تقريباً.

(١) لورد ألبرت، ١٩٦٠.

(٢) على الرغم من سوء الفهم الذى ساد فى القرى الصغيرة التى عمل بها «ميلمان بارى» فى أوائل الثلاثينيات، فإن مجموعة «ميلمان بارى» المحفوظة فى مكتبة «وايدنر» فى جامعة «هارڤارد» تحتوى على بعض النصوص التى نسخت من كتب الأغانى المنشورة، وهى مجموعات صغيرة مما بلغ فى مجموعه أكثر من ١٢٠ ألف نص. وقد ثبت أن تلك الأغانى - التى كانت محفوظة من نصوص ثابتة - قليلة بالمقارنة مع غيرها، لأن «بارى» كان قد اتخذ خطوة مهمة وهى عدم الجمع من الرواة الذين كونوا محفوظهم من المجموعات المطبوعة. أما تلك الأغانى التى تسربت خلال المجموعة بسبب عدم ظهورها، فقد أثبتت أنها ذات قيمة كبيرة فى البحث، وكان ظهورها فى المجموعة علىّ طارئاً، فقد أرسل بعضها إلى «بارى» دون طلب منه، ومع ذلك فإنها تبدو مفيدة.

(٣) لقد أخبرنا «ڤوك كارازدتش» بالكثير عن «بودروچوفتش» فى مقدمة مجموعته المنشورة عام ١٩٥٨، ٤: ١٠-١١.

وفى هذا المقام، فإنه يمكن أن تقسم نصوص «بارى» إلى ثلاث مجموعات (فصائل) غير متساوية. فهناك بعض النصوص (فصيلة أ) التى يبدو أنها مستقلة تماماً عن تقاليد «كارازدتش». وهذه الفصيلة (أ) تثبت أننا نستطيع القول بأن أغانيها لم تتأثر بأى مجموعة مدونة أخرى، وتظهر أنها نقية تماماً فى شفاهيتها التقليدية. وفى الفصيلة (ب) - وهى أكبر نوعاً ما من الفصيلة (أ) - وضعت النصوص التى تظهر تأثراً مميزاً بمجموعة «كارازدتش» المطبوعة. أما الفصيلة (ج)، فإنها تحتوى على النصوص التى تعد حالة من النسخ التام، أو الحفظ الحرفى من الكتاب. إننى أنوى أن أختبر نصاً واحداً على الأقل من كل فصيلة من هذه الفصائل، لنرى بالضبط الاختلافات القائمة بين النصوص الأحدث والنصوص الأقدم. ولهذا، فإننى أبدأ بالفصيلة (ج) من نصوص مجموعة «بارى» الأكثر حداثة من حيث الجمع الميدانى.

ومن الجدير بالذكر أن «بودروچوفتش» لم يكن يغنى قصصه، فقد كان يسمعها، ويلاحظ كارازدتش أن (الأغانى التى كانت للنساء والبطلات محفوظة عن ظهر قلب، كما لو أن شخصاً يقرأها من كتاب، حتى إن البيت الشعرى، والشطرة يمكن التعرف عليها، وقد كان الكبار يسمعون الأغانى للأطفال بدلاً من غنائها، وهناك الكثير من الرجال والنساء الذين يسهل بالنسبة لهم أن يسمعوا الأغنية بدلاً من أن يغنوها).

(٤) كارازدتش، ١٩٥٨.

كان «آدم بارى» قد نشر بعض الملاحظات التى أملاها والده «ميلمان بارى» فى «دبرو ڤينك» بوصفها تعليقاً على الأغانى الست الأولى التى جمعها من «دبرو ڤينك» عام ١٩٣٣. وقد ذكر «ميلمان بارى» فى هذه الملاحظات بعض التعليقات فى موضوعات متفرقة عنّت له، بينما كان يقوم بالعمل الميدانى ويكتسب الخبرة بمرور الوقت فى فهم الأغانى، وفهم عملية التأليف والتناقل التقليديين. وكتب فى ٣ ديسمبر ١٩٣٤ بعض الملاحظات فى موضوع تأثير النص الثابت على مجموعته «تشور هوسو» Cor Huso (الاسم الذى أطلقه على هذه الكتابات). ومن بين التعليقات التى لم تنشر كتب هذه الملاحظات عن المغنى «ميلوڤان ڤوچيتش» Milovan Vojicic من «نفيسنج هرسچوڤينا» قال: «أخبرنى ميلوڤان بأنه أثناء دراسته فى المدرسة كان يقرأ كل ما يقع تحت يديه من مجموعة البچمارايس Pjesmarice [كتب الأغانى]. وقال ذات مرة، إنه كان يمتلك مجموعة كبيرة خاصة به من هذه الكتب، ولكنه قام ببيعها بمبلغ عشرة ديناراات للكيلو، عندما ضاق به الحال وأصبح فقيراً. وإنى أستطيع الحكم، من خلال الحوارات التى أجريتها معه، بأن حصيلته من الأغانى الصربية التقليدية كانت كبيرة جداً، كما أستطيع أن أقرر أيضاً أن قصة زواج الملك ڤوكاشين The Wedding of King Vukasin (نص رقم ٢٩) التى سجلتها له وطلبت منه أن يكتبها لى، قد تعلم نصوصها حرفياً، وأنها لا تختلف كثيراً عن النص الأصلى الثابت، سوى فى الحذف، أو إعادة ترتيب بعض الأبيات، أو فى تغيير أماكن بعض الكلمات، أو تغيير بعض الألفاظ فى العبارة فقط» (انتهى نص بارى).

سأوضح فيما يلى بالتفصيل أنواع الاختلاف التى ظهرت فى تجربة أخرى فى أغنية أرسلها «ميلوڤان» إلى «بارى» فى «كيرك لاندهاوس» جامعة «هارڤارد» Kirk land House Harvard University. ففى شتاء عام ١٩٣٣-١٩٣٤، نسخ «ميلوڤان» بنفسه نصاً لقصة «ناهود شمعون» Nahod Simeun وأرسله من «نيڤسنز» بالبريد فى ١٩ فبراير ١٩٣٤ إلى «بارى» فى «كيرك لاند هاوس» جامعة «هارڤارد»(٥)، ويقع نص «كارازدتش» المسجل من «بودرو چوفتش» فى ١٩٧ بيتاً، بينما يقع نص «ميلوڤان ڤيچيشتش» فى ١٩٨ بيتاً من الشعر، أما البيت المضاف، فهو البيت الأخير: «وأصبح شمعون الشاب ولياً»، ومن بين الـ ١٩٧ بيتاً الباقية، هناك ١١٦ بيتاً تطابق حرفياً مع نص بودروچوفتش، و٧٩ بيتاً منها قريبة تماماً، واثنان قريبان فى المعنى، ولكنهما صيغا فى مفردات مختلفة، كما لم تحذف أية أبيات من مجموعة «كارازدتش».

(٥) السابق، ١٩٥٨، جزء ٢، رقم ١٣، ونص بارى رقم ١٢٠.

وتعكس مجموعة الأبيات القريبة تماماً لمثيلاتها فى نص «كارازدتش» الاختلافات الطفيفة فى النطق، فعلى سبيل المثال: «أوراتجو» بدلاً من «أورايفو»، «ناماستير» بدلاً من «ماناستير»، «چيڤانديلچ» بدلاً من «إيڤاندليچ»، «ذاڤاتى» بدلاً من «زاناتى»، وهكذا. وقد فضل «ميلوڤان» استخدام الأشكال المضادة للضمائر «تيبى» tebi، و«مينى» meni، بدلاً من «تى»

= أنت للمفرد، و«جا» = أنا عن الأشكال العامية «tebe» و«mene»، واستخدم الشكل دوجين «dogin» بدلاً من «dogat»، ومعناها الحصان الأبيض.

وفي عدد من الأبيات، استخدم حرف جر معين بدلاً من سواه. فعلى سبيل المثال «Na obalu» بمعنى على الشاطئ، بدلاً من لفظة نص كارازدتش «podobalu».. إلخ.

وهناك حالات أخرى تغيرت فيها مفردة واحدة كما يلي:

١ - تغيير الشكل اللفظي مثل: «posjede dogina»، بدلاً من «usjede dogata»؛ أي امتطى حصانه الأبيض mounted his white.

٢ - تجنب الشكل اللفظي المهجور، مثل: «misli»، بدلاً من «mlidijaše»؛ أي «فكر» ......thought

٣ - إبدال نعت أو كنية محل أخرى، مثل:
«divno odijelo» أي «wondrous clothes» بدلاً من اللفظة الثابتة في نص «بودرو چوفتش» «svjetlo odigelo» بمعنى «bright clothes»...

٤ - وفي مناسبة واحدة، اضطر «ميلوڤان ڤيجيشتش» أن يغير وفقًا لوزن البيت، ففضل صياغة جديدة في السطر الخامس، وفي هذه الحالة، فقد فضل الجمع بين فعلين من أصل واحد عن فاعل اسم من أصل واحد أيضاً، وكل هذه الحالات تعد البدائل فيها إحلالاً طبيعياً.

وأما المنطقة الأكثر درجة في التغيير (وهي التي وضع تحتها خط في نص «ڤيجيشتش» في مجموعة «باري»)، فإنها تقع في الأبيات ٢٣-٢٧ وهي:

لما بلغ سن ثلاث سنوات
أصبح مثل غيره ابن السابعة
لما بلغ سن سبع سنوات
أصبح مثل غيره ابن الثانية عشرة
ولما بلغ سن اثنتى عشرة
أصبح مثل غيره ابن العشرين

إنه كان من المفيد أن نرى بالضبط الحد الذي تظهر به التنويعات في نص «ڤيجيشتش» عن مقابلها في نص «كارازدتش»، ولكن على الرغم من هذا فالتفاصيل التي ذكرناها، تظهر أن الاختلافات محدودة، وتظهر لنا أيضاً أن نص «ڤيجيشتش» قريب إلى نص «بودروچوفتش». وهناك بيتان اثنان في نص «ڤيجيشتش» يبدو أنهما تلتقي في المعنى العام مع نص «كارازدتش»، ولكن الاختلاف بينها كان في المفردات فقط، وهما البيتان ٣٧، ١٦٣.



يكرر «بودروچوفتش» في هذين الزوجين من الأبيات المعنى الذي جاء في البيت ٣٦ في النصف الأول من البيت ٣٧، وأضاف إلى البيت نفسه (٣٧) فكرة جديدة هكذا... «قفز «ناهود شمعون» أبعد من أقرانه، قفز أبعد، وقذف الحجر». وقد استخدم «ڤيجيشتش» ما يساوي هذا تماماً، ولكنه ليس التركيب نفسه، فقد جعل الفكرة الثانية وهي قذف الحجارة، متساوية في الطول مع الفكرة الأولى «قفز ناهود شمعون أبعد من أقرانه/ وقذف الحجارة من فوق كتفه، أبعد من أقرانه». والاختلاف هو في الاقتصاد في طول البيت الشعرى أكثر

منه اختلاف فى المعنى. أما فى البيت ١٦٣، فيقول بودروچوفتش: «وترجل شمعون من فوق جواده الأبيض». بينما يقول ڤيجيشتش: «وقفز شمعون من فوق جواده الأبيض» وكلاهما يعنى أن شمعون ترجل من فوق جواده الأبيض، وإن كان تركيب البيت قد اختلف، لكن المعنى هو نفسه.

ومهما يكن أمر هذه التغيرات، فإنها لا تكاد تذكر، ولا نلاحظ تغيراً فى المعنى، ولكن الناسخ فى كل رواية منها اعتمد على طريقته هو فى استخدام عبارة معينة، أو صيغة ما أكثر من غيرها. فإذا علمنا أن هو نفسه مغن، لأدركنا أن هذه التغيرات الطفيفة هى فى الاتجاه الطبيعى للعبارات والمفردات، التى يوظفها هو فى غنائه الخاص به.

وأما مثال المجموعة (ب)، فقد اخترت له حالة غير عادية إلى حد ما، وهى أغنية سجلت فى الغناء الطبيعى فى أغسطس ١٩٣٤. كان المغنى هو «إيلچا ماندارتش» Ilija Mandaric من «ڤيرباك». وتقع روايته لأغنية «ماركو كرا لچڤيتش وموسى كسدزيچا» «Marko Kraljevic and Musa Kesedzija» المعروفة فى ٣١٢ بيتاً شعرياً بالمقارنة مع نص كارازدتش الذى يقع فى ٢٨١ بيتًا[٦]. وهناك ما يقارب الخمسين بيتًا من المائة الأولى، تعد صورة طبق الأصل للأغنية وتقترب من أبيات كارازدتش أو تطابقها تمامًا، ويمكن مقارنة هذا العدد من الأبيات بحالة الـ ٩٩٪ التى ظهرت فى المجموعة (ج) السابقة. بينما كان هناك ١٢ بيتًا مفقودة فى نص بارى، و٢٣ بيتًا أخرى ليست موجودة فى نص كارازدتش، و٢٥ بيتاً يمكن أن يكون بينها تطابقاً، فيما عدا بعض التنويعات الطباعية فى كلا النصين، ونستطيع أن نتتبع هذا الاختلاف من خلال المقارنة التالية:

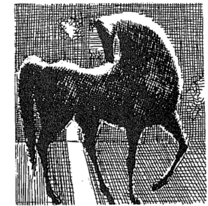
كارازدتش	بارى
أوج، يا إلهى العزيز، الحمد لله على كل شىء	....
كان موسى أريانا يحتسى الخمر	كان موسى قاطع الطريق يحتسى الخمر
فى حانة بيضاء فى استانبول	فى حانة بيضاء فى استانبول
وعندما أنهى موسى خمره	وعندما احتسى موسى خمره
وصار مخموراً، بدأ يتكلم	وصار مخموراً، بدأ يتكلم
....	«يا إلهى العزيز، الحمدلله على كل شىء»
إنها تسع سنوات الآن	إنها تسع سنوات من الأيام
خدمت فيها السلطان فى استانبول	خدمت فيها السلطان فى استانبول
ولم أكسب جواداً واحداً أو أسلحة	ولم أكسب قرشًا واحدًا أو فلسًا
أو معطفًا جديدًا، أو حتى مستعملاً	أو أى شىء جديد أو مستعمل
عن طريق إخلاصى التام	عن طريق إخلاصى التام
....	ليت أما ما ولدتنى
....	ولكن بعض الأفراس البدوية
سوف أتمرد إلى شاطئ البحر	سوف أتمرد صوب شاطئ البحر
سوف أغلق الموانئ	سوف أغلق الموانئ
والطرق إلى الشاطئ	والطرق إلى الشاطئ
....	هناك تمر الأموال الإمبراطورية
....	ما يزيد عن ثلثمائة جمل سنويًا
....	سوف أستولى عليها لنفسى
سوف أبنى برجًا على الشاطئ	سوف أبنى بيتًا على الشاطئ
وحول البرج خطاطيف حديدية	وحول البيت خطاطيف حديدية
سوف أشنق قساوسته وحجاجه	سوف أشنق قساوسته وحجاجه
وكل ما قاله التركى عندما سكر	وما قاله التركى عندما سكر
فعله عندما أفاق	فعله عندما أفاق
فر صوب شاطئ البحر	تمرد إلى شاطئ البحر
وأغلق الموانئ	وأغلق الموانئ

(٦) نص بارى رقم ٥١٧، ونص كارازدتش، ١٩٥٨، جزء ٢، رقم ٦٦.



والطرق على الشاطئ
حيث تمر الأموال الإمبراطورية
ثلثمائة جمل فى العام
أخذها موسى كلها لنفسه
وبنى برجًا على الشاطئ
وحول البرج خطاطيف حديدية
وشنق قساوسة السلطان وحجاجه
عندما أزعجت الشكوى السلطان
....
أرسل خلفه الوزير شويرلتش
ومعه ثلاثة آلاف جندى
....
....
....
....
....
....
عندما وصلوا إلى الشاطئ
دمرهم موسى جميعًا على الشاطئ
وأسر الوزير شويرلتش
وربط يديه خلف جسمه
وربط رجليه تحت جواده
ثم أرسله إلى السلطان فى استانبول
بدأ السلطان يبحث عن الأبطال
ووعد بمبالغ طائلة
لمن يقتل موسى قاطع الطريق
وكلما ذهب أحد إلى هناك
لا يعود أبدًا إلى استانبول
وأزعج السلطان ذلك
....
ولكن هودزاشويرلتش قال له:
سيدى سلطان استانبول
إذا كان كراليزفتش ماركو هنا الآن
لقتل موسى قاطع الطريق
ونظر إليه السلطان شذرًا
وانهمرت الدموع من عينيه
....
إنس الأمر يا هودجا شويرلتش
لماذا تذكر كراليزفيش ماركو؟
حتى بعد أن تعفنت عظامه

والطرق على الشاطئ
حسنًا، تمر الأموال الإمبراطورية
ثلثمائة حمل فى العام
أخذ كل الأموال لنفسه
وبنى بيتًا على الشاطئ
وحول البرج خطاطيف حديدية
وشنق قساوسة السلطان وحجاجه
ولكن أزعجت الشكوى السلطان
الشكوى من موسى الملعون
....
....
بدأ السلطان يبحث عن الأبطال
ولكن كل من يذهب إلى هناك
لا يعود إلى استانبول مرة أخرى
قتلهم موسى جميعًا على الشاطئ
أرسل خلفه الوزير شويرلتش
ومعه اثنى عشر ألف جندى
عندما وصلوا إلى الشاطئ
دمرهم موسى جميعًا على الشاطئ
وأسر الوزير شويرلتش
ثم ربط يديه خلف جسمه
....
وأرسله مقيدًا إلى استانبول
أوج، بدأ السلطان يبحث عن الأبطال
ويعد بمبالغ طائلة
....
....
....
....
ولكن عندما رأى الوزير شويرلتش
هذا ما قاله للسلطان
استمع لى، يا سيدى السلطان
إذا كان كراليزفتش ماركو هنا الآن
لقتل موسى قاطع الطريق
....
....
وقال السلطان السيد
لا تتفوه بكلام تافه، يا وزير شويرلتش
....
لقد تعفنت عظام ماركو



يظهر المثال السابق لنا نماذج مشابهة لما رأيناه فى المجموعة (ج)، وبعبارة أدق، هناك بعض الأبيات المتطابقة، وبعض الأبيات الأخرى القريبة جداً. وأما الجديد فى هذه المجموعة، فهو وجود بعض الأبيات فى نص «بارى» لم تكن موجودة فى نص «كارازدتش» والعكس بالعكس. ويجب علينا أن نلاحظ، مع ذلك، أن الأبيات الجديدة فى نص «بارى» تتكون من الآتى:

١ - أبيات التعجب، مثل: «يا إلهى شكراً لله على كل شىء». مرتان.

٢ ـ أزواج تقليدية معتادة من العبارات، توضح القسم الذى قطعه موسى على نفسه «ليت أماما ولدتنى، ولكن بعض الأفراس البدوية».

٣ ـ ثلاثة أبيات تتضمن سرقة الكنز الإمبراطورى... وهى أبيات ليست موجودة فى نص «كارازدتش» فى الموضع نفسه من النص، ولكنها ظهرت فى موضع محدد آخر جاء فيما بعد («بارى»، أبيات ١٧–١٩) التى تقابل مع الأبيات (٢١–٢٣) من نص «كارازدتش».

٤ ـ تتضمن أبيات مارى مصير أولئك الجنود الذين ذهبوا لملاقاة موسى، وبالتحديد الذين لم يعودوا من استانبول، وليس لها مقابل فى الوضع نفسه من نص كارازدتش، على الرغم من ظهورها فى مكان آخر من النص («بارى»، البيت رقم ٣٦، والأبيات ٣٧–٣٨) تقابل أبيات كارازدتش أرقام (٣٩–٤٠). ويجب أن ننتبه أيضًا إلى التقابل بين الأبيات (٤٩–٥٠) فى نص «كارازدتش» ذات القافية نفسها فى الأبيات (٥٦–٥٧) من نص «بارى». وباختصار، فإن خمسين بيتًا من الشعر ليس بها إضافات محددة. وأما التغيرات الطفيفة، فهى إما أبيات تعجبية، أو تفصيلية. وهناك عناصر موجودة فى مكان ما فى أحد النصين، وفى مكان آخر من النص الثانى.

وعلى الرغم من أن المغنى على وعى تماماً بالنص الثابت، وأنه قام بحفظه جزئياً، فإن النص كان قابلاً للانتهاك تماماً، وأمكن الابتعاد عنه.



إن باقى القصيدة (القصة) يسير على المنوال نفسه من حيث الأبيات المتشابهة، والمتقاربة، والمتطابقة، وسواء بالحذف أو الإضافة والاختلاف فى الترتيب، ولم يغير «ماندارتش» شيئًا يستحق الذكر فيما يتعلق بالقصة. لقد حذف التصنيف الذى وجهته «ڤيلا» Vila لماركو لقيامه بالقتال يوم الأحد (ڤيلا هى أنثى مجنحة تمثل روح الجبل) ولكن كل من صوت «ڤيلا» والسكين المختبئ موجودة فى النص، بالإضافة إلى القلب ذو الرؤوس الثعبانية الثلاثة. وقد ختم «ماندارتش» أغنيته بالتعليق على الثعبان الذى كان سيسبب بعض المتاعب لماركو إذا هو أيقظه. وهكذا حذف النهاية التى أتى بها بودروچوفتش حيث يحضر ماركو رأس موسى للسلطان فيجزع منها، وبدلاً من ذلك ينهى «ماندارتش» نصه بخطاب يوجهه إلى جمهوره من المستمعين قائلاً:

أنتم يا إخوتى الأعزاء هناك...
هذه أغنية غنيتها على شرفكم
إنى أطلب العفو من الله لنا، فليسامحنا الله
وليس هناك أكثر من ذلك .... ولا...
ربى يمنح الصحة لكل من استمع لى
ويمنحها لكل من لم يستمع لى
ليس هناك أكثر من هذا
ولم يكتب القلم أكثر من ذلك
لأن الكاتب أصابه صداع
ولم يكن لديه حبرٌ أو ورق

إن اعتماد «ماندارتش» المتعلم على نص «كارازدتش» واضح جداً، على الرغم من أن أغنيته (قصته) تظهر ميلاً منه إلى أن يعبر بكلماته هو، وبصيغه الخاصة به، وهو اتجاه

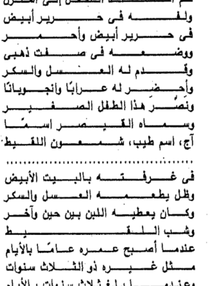
يمكن ملاحظته أكثر مما ظهر فى المجموعة (ج)، ولكنه ميل ليس قوياً بالدرجة الكافية لكى يحرر الأغنية تمامًا من النص المدون الثابت. وهذه المجموعة (ب) تحتوى على درجات عديدة من العلاقة مع نص «كارازدتش». فمن خلال المثال الذى أوردناه هنا يمكن أن نرتب المواضع التى تتشابه فيها الأبيات تمامًا وهى أقل من ١٠ ٪ على سبيل المثال، بينما هناك عدد أكبر من الأبيات المتطابقة التى تتغير فيها الألفاظ، ولا يقتصر التغير على ترتيب الأبيات فقط، ولكنه يحدث بإضافة مادة جديدة بأصالة. وبعبارة أخرى، فالمجموعة (ب) هى المجموعة الأكبر من حيث الكم، وهى الأكثر تنوعاً وتغطى مجالاً أكبر من حيث التغيرات، مما يقودنا أخيراً إلى النصوص المستقلة تماماً فى المجموعة (أ).

كان المغنيان السابقان كليهما متعلمين، وأما المغنى الذى نتخذه نموذجاً فى المجموعة الثالثة، وهى المجموعة (أ)، فهو «ستانكوبيزوريكا» «Stanko Pizurica» من «روڤس» بالجبل الأسود، وكان مغنيًا أميًا. وعلى الرغم من أنه كان يتمتع بصوت خفيض، وكفاءة أقل فى معرفة المقامات الموسيقية، ولم يكن بارعاً فى عزف «الجسل Gusle» (آلة وترية تشبه الرباب)، فإنه كان شاعراً ماهراً لغوياً، وكان راوياً جيداً. وقد غنى هذا المغنى رواية لقصة «ناهود شمعون» وهى القصة ذاتها التى استخدمناها فى المجموعة (ج)[٧]. وأعتقد أن أغنية «بيزوريكا» أغنية مستقلة عن نص «كارازدتش». وأنه إذا كان لها نص أصلى مدون فى مكان ما يشكل خلفيتها، فإن هذا النص ليس من «بودروچوفتش»[٨]. والمظهر الأول الدال على هذا الاعتقاد يأتى من حقيقة أن أغنية «بيزوريكا» تتكون من ٣٠٥ بيتًا من الشعر، بينما يتكون نص «بودروچوفتش» من ١٩٧ بيتًا، كما أنه ليس هناك أية أبيات متشابهة تماماً مع رواية «كارازدتش»، وإن كان من الصحيح أن يتشابها فى أحد المقطعات إلى حد ما. وفيما يلى مشهد التسمية، وهو المشهد المهم لطفولة البطل.

(٧) نص بارى، رقم ٦٧٧٨.

(٨) كارازدتش، ١٩٥٨، جزء ٢، رقم ١٣.





كارازدتش	بارى
وحمل الطفل من صدره	ثم أخذ الطفل إلى المنزل
....	ولفه فى حرير أبيض
....	فى حرير أبيض وأحمر
....	ووضعه فى صفت ذهبى
....	وقدم له العسل والسكر
....	وأحضر له عرابًا وإنجوبانًا
ونصّر فى ديره	ونصّر هذا الطفل الصغير
وسماه اسمًا طيبًا	وسماه القيصر اسمًا
سماه شمعون اللقيط	آج، اسم طيب، شمعون اللقيط
ولم ينو أن يعطى الطفل للمربيات	....
ولكنه أطعمه ورعاه فى ديره	فى غرفته بالبيت الأبيض
أطعمه العسل والسكر	وظل يطعمه العسل والسكر
....	وكان يعطيه اللبن بين حين وآخر
....	وشب اللقيط
وعندما أصبح عمر الطفل عامًا واحدًا	عندما أصبح عمره عامًا بالأيام
كان مثل غيره ابن الثالثة	مثل غيره ذو الثلاث سنوات
وعندما بلغ الثالثة من العمر	وعندما بلغ ثلاث سنوات بالأيام
كان مثل غيره ابن السابعة	مثل غيره ذو ست سنوات كاملة
وعندما بلغ السابعة	وعندما بلغ السادسة من السنوات بالأيام
كان مثل غيره ابن الثانية عشرة	مثل غيره ذو الثانية عشرة
وعندما بلغ الثانية عشرة	وعندما بلغ الثانية عشرة من السنين
كان مثل غيره ابن العشرين	مثل غيره ذو العشرين سنة

وتعلم شـمـعـون أن يقـرأ بصـورة طيبـة .... بل ذو الرابعـة والعشرين
.... وعلم «لو» القيصر ذلك اللقيط
.... علمه فى مدارس كثيرة

هذه القطعة من نص «بيزوركا» هى أقرب القطع إلى ما يقابلها فى نص «كارازدتش»، وكما رأينا من قبل، فهى الأغنية نفسها فى نص «فيجشتش» السابق (عند مقارنة المجموعة ج). ومع ذلك، فإن نص «بيزوركا» ليس قريباً تماماً إلى نص «كارازدتش»، كما كان الحال فى نص «فيجوشتش» فهناك عشرة أبيات لا مثيل لها فى نص «كارازدتش» واثنان فى ذلك النص لا مقابل لها فى نص «بارى». وعندما توجد أبيات متوازية، فإن ألفاظها تكون مختلفة فى معظم أقسام البيت الواحد، كما نلاحظ ذلك فى الكلمات المخططة.

إن عصب هذه القطعة هو الإخبار عن ظاهرة نشأة اللقيط وهى «تيمة» (فكرة) «theme» مشتركة، كما أنها قيمة معروفة. وفى الحقيقة، فإن التطابق التام فى القسم الذى اقتطفناه لا يشير بالضرورة إلى علاقة مباشرة بين نص «كارازدتش» ونص «بارى». إنها ببساطة تشير إلى مجموعة من التنويعات لفكرة معروفة أو معتادة. وعلى الرغم من أن القصة نفسها تعالج قصة «ناهود شمعون»، فإنها تخبرنا باختلافات تامة، على الرغم من علاقتها القصصية بها. ويتحدث نص «كارازدتش» وأغنية «بودروچوفتش» كلاهما عن طفل وجد فى سلة على شاطئ الدانوب بواسطة قسيس قام بتربيته فى مصيدة. ولم يكن لهذا الطفل أى علامة تميزه عن باقى الأطفال. أما قصة «بيزوركا»، فإنها تتعلق بطفل وجد فى كرمة على يد الإمبراطور الصربى «سيشبان» Scepan ووزيره «تودور» Todor. وفى هذه الرواية، يظهر له علامات تميزه وهى، شامة (نجمة) على جبهته، وشعر ذئب على كتفيه، ورسم سيف على فخذه، والنار تنطلق من بين أسنانه، وعندما شاهد سيشبان هذه العلامات. قرر الاحتفاظ بالطفل، حيث كان لديه ابنة واحدة تدعى «شيڤچيتا» (Cvijeta) الجميلة.

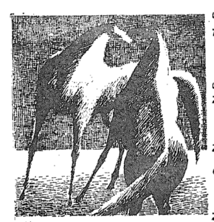
وفى الأغنيتين كلتيهما، يعيش البطل طفولته البكر، كما نفهم من القطعة المقتطفة. أما فى قصة «كارازدتش»، فإن الأطفال الآخرين يعيرون اللقيط بجهله بوالديه. ونتيجة لذلك، طلب «شمعون» الإذن له بالخروج للبحث عن والديه، وظل يهيم على وجهه بحثاً عنهما دون جدوى. وفى طريق عودته، تراه ملكة «بوديم» Budim فتستدعيه إلى قلعتها، وعندما يكثر «شمعون» من الشراب ويسكر، ترقد الملكة معه. وعندما يشرع فى مغادرة القلعة فى اليوم التالى يتذكر أنه نسى إنجيله، فيعود إلى القلعة ليأخذه، وهناك يجد الملكة تقرأ الكتاب وتنتحب، فقد أدركت أنها أم شمعون. يعود «شمعون» إلى الدير، ويعترف بخطيئته للقسيس «أبوت» Abbot الذى يأمر بإلقائه فى السجن، ويلقى مفتاح السجن فى نهر الدانوب. وبعد تسع سنوات يتذكر القسيس «شمعون» اللقيط، بينما يصطاد بعض الصيادين السمكة التى ابتلعت المفتاح. وعندما يفتح باب السجن، تكون الشمس مشرقة داخل السجن، بينما «شمعون» جالساً على مائدة ذهبية وبيديه الإنجيل.



وفى قصة «بيزوركا» بعض النقاط التى تلتقى فيها مع نص «بودروچوفيتش» منها مكان معايرة أصدقاء «شمعون» له، فقد حل محله «تودور» الوزير والاثنى عشر دوقاً الذين شعروا بالغيرة من «شمعون» بسبب تفضيل الإمبراطور «سيشبان» له. ومن ثم، يخططون لإسقاطه، كما يسمموا الخمر لشمعون، وعندما يفقد الوعى، يضعه الأمراء فى السرير مع ابنة الملك «شيڤچيتا». ويلاحظ التشابه الأساس بين الشراب والسرير، ومع ذلك، يحكم على الاثنين باقتراف جريمة الزنا بالمحارم أو سفاح القربى.

ويلعن الإمبراطور كل من «شمعون» و«شيڤچيتا»، ويأمر بأن يشنقا على جذع شجرة من أشجار البرتقال جرداء الأغصان فى حديقة القصر. وفى اليوم التالى، تتفتح الشجرة عن كنيسة تحتها، وفى الكنيسة شابان يحملان صليبين بأيديهما. وهذه بالطبع نهاية متعددة الشكل لنص «كارازدتش».

أما عند «بيزوركا»، فإن القصة تستمر بإعدام الوزير والدوقة السبعة، وفى اليوم التالى لشنقهم تذبل شجرة البرتقال، ويظهر تحتها بحيرة من الدماء، وفيها الوزير والدوقة السبعة والكاس الذى سمموا به شمعون.



وبالنظر إلى عدم التلاقى الواضح فى مشاهد هذين النصين، وفى السمة التقليدية لمشاهد تشابهما، فإنه من الواضح أن أغنية «بيزوركا» لم تتأثر مباشرة بنص «كارازدتش» الماثل أمامنا.

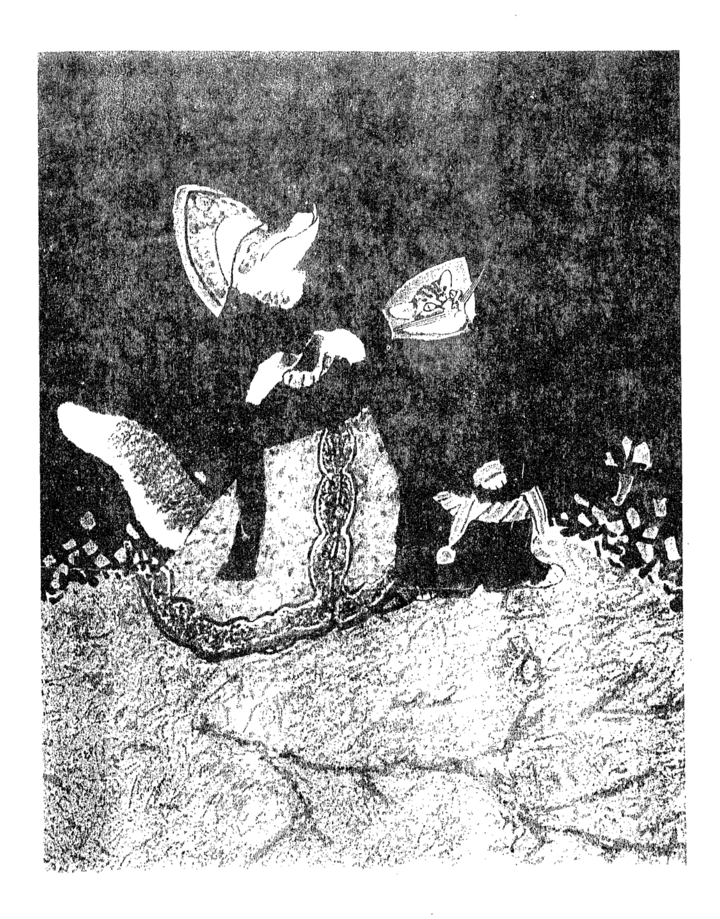
إن أغنية «بيزوركا»، مع ذلك، قد جمعت عناصرها من قصص أخرى كانت متداولة فى المأثورات، وفى تكوينات، وإعادة تكوينات لها تبرر ظهور أغنية «بيزوركا»[٩]. لم يكن ذلك إذن تأثير من أى نص بعينه كما أثبت، ولكنه على نحو آخر، أحد أعمال الأدب الشفاهى التقليدى العادية.

(٩) لدراسة قصة «ناهود شمعون» فى سياق أوسع، انظر: لورد ألبرت، ١٩٧٨، ص ص٣٤٠–٣٤٨.

عندما تدون أغنية قصصية طويلة، ويتاح بطريقة، أو بأخرى، نص ثابت لها لمغن تقليدى، فإنها قد تؤثر فى بعض الشعراء المتعلمين بطريقة مباشرة، وبطريقة غير مباشرة فى البعض الآخر. وعندما ينسخ هذه الأغنية مغن يستطيع الكتابة، فإنه يقوم بإجراء تغيرات فيها تتجه فى بعض أبياتها نحو الصيغ التى اعتاد عليها فى غنائه الخاص به، وفى حالة ما أن ينسخ مغنٍ نصًا ما، فإنه يبقى مغنيًا تقليديًا إلى حد ما. وعندما يحاول هذا المغنى أن يحفظ نصًا مدونا، فإن تدريبه الأساسى يظهر من خلال الحفظ، ويساعده على إعادة تركيب أبياته طبقًا لعادته الإبداعية الخاصة، كما أنه يرتب هذه الأبيات بالطريقة التى تعلمها من قبل عندما كان صغيرًا.

إن هناك درجات للعلاقة مع النص الثابت. ففى أحد أطراف التدريج، وفى أعلى نقطة منه، تأتى الأغنية المستقلة عن النص المدون. وفى أحسن أقسام التدريج، تأتى الأغنية ذات التقاليد الشفاهية النقية. وتعظم قيمة هذه الأغنية بصورة كبيرة لأنها نادرة. أما فى الطرف الآخر من التدريج، فتوجد الأغانى المحفوظة عن النص الثابت المطبوع. وقد لاحظنا بعض المستويات بين هذين الطرفين. ولا تستطيع النصوص المحفوظة عن ظهر قلب أن تدلنا على التقاليد النقية، أفضل مما يدلنا عليها النص المدون ذاته، وذلك لأنها تكون «نسخة» منه، كما يستطيع الباحثون عن طريق الرواة، وعن طريق الأغانى (القصصى) التى تأثرت بالنصوص المطبوعة أن يعرفوا الكثير عن حياة التقاليد فى حالة تأثرها بالتغيرات الثقافية فى المجتمع التقليدى، وذلك على الرغم من حفظ هؤلاء الرواة لهذه النصوص عن ظهر قلب.

وقد اختبرنا قبل قليل ماذا يحدث فى المراحل الأخيرة لانحطاط التقاليد، عندما تثبت النصوص بواسطة التدوين، وعندما تبذر هذه النصوص المدونة فى المجتمع المتعلم، أو نصف المتعلم. لقد أوضحت نتائج الحفظ الحرفى الحقيقى؛ إنه فى تضاد مع الأغانى التى «تؤلف وقت الأداء» فى التقاليد الحية. والدليل الذى قدمته، يوضح السمات الواضحة للتقاليد فى فترة إبداعها الحقيقية.



فصل خاص
عن حكاية القط ذى الحذاء

تأليف: ماتياس ڤولر
ڤالتراود ڤولر
ترجمة: أحمد فاروق

«سمع القط صليل العربة الملكية فوق الجسر فجرى إلى الملك وتحدث إليه قائلا: مرحبًا بجلالتكم فى قصر الماركيز دى كاراباس»
من «حكايات أمى الإوزة» لشارل بيرو.

هناك أبحاث شائقة عن انتشار حكاية ما، وعلى وجه الخصوص تلك الأبحاث من قبل أصحاب المنهج التاريخى - الجغرافى، وقد كان أنتى آرنا هو أول من بدأ هذه الدراسات بالتطبيق على حكايات من طراز «حيوانات متجولة» (AaTh 130)، وكلنا نعرف حكاية «موسيقيى بريمن». ولا يهمنا هنا أن نقوم بحصر الصياغات المتعددة لحكاية ما فى محاولة لإعادة بناء شكل أصيل لها، وهو أمر يبدو متعذرًا بالنسبة لنا. إن ما يهمنا هو أن نلقى الضوء على تطور إحدى الحكايات.

وستظل متابعة تاريخ تطور الحكاية الشعبية بشكل عام هى شاغلنا الأكبر، إننا نحاول تتبع الموتيف الأساسى لحكاية ما، كيف يعاد حكيه وإعادة تشكيله دون أن تخرج الصياغات المتعددة عن أصل الموتيف. وقد تكون هناك بعض الحكايات القديمة التى تعرفنا على أشكالها المبكرة من قبل، مثال على ذلك الحكايات المصرية القديمة عن الأخوين وعن كبير اللصوص التى يمكن مقارنتها بما يماثلها من الحكايات التى دونها الأخوان جريم فى القرن التاسع عشر. أو أن نقارن حكاية «ذى الثور الوحيد» أو «ذى القرن الوحيد» بحكاية «الفليح» لدى الأخوين جريم.

لكننا انتقينا حكاية محبوبة ومعروفة لدى الجميع وليست مجرد أثر أدبى يشار إليه بشكل عارض؛ إنها حكاية «القط ذى الحذاء»، فلقد تكرر ظهورها فى تأملاتنا السابقة، فالحيوانات المعينة التى تقف بجانب الإنسان موجودة فى الحكايات السحرية القديمة ووجودها فى حكايات الحيوان أقل، وهى حيوانات منزلية أو حيوانات متوحشة كالدب مثلاً. ويعد احترام الإنسان لكيان الحيوان وقدرته فى الحكاية الشعبية شيئاً طبيعيًا. فاقتصاد الصياد ويليه راعى الماشية والفلاح كان مرتبطًا بالحيوان سواء كان ذلك حيوان صيد أو أحد المواشى. لقد كانوا على اتصال وثيق بالحيوان، راقبوه وأضفوا عليه ومايزالون يضفون عليه صفات إنسانية أو سلوك إنسانى.

ومع ذلك فالعون يمكن أن يقدمه فقط حيوان ذكى ونافع للإنسان، والقطة تنتمى إلى تلك الحيوانات، ويكفينا فقط أن نتذكر الاحترام الذى أبداه قدماء المصريين لهذا الحيوان. وقد رأى بعض العلماء من بينهم يوهانس بولته أن سلف القط هو كائن من العالم السفلى Troll الترول (جنى قزم بأنف أفطس). لكن هذه المقولة تبدو غير مؤكدة لأسباب عدة. فهناك فى الحكايات الشعبية حيوانات معينة أكثر من عفاريت الترول أو كائنات العالم السفلى، بالإضافة إلى أن الترول يحيلنا

إلى التراث الشعبي الاسكندنافي حيث لا توجد للحكاية الشعبية أسانيد قديمة ولا حتى كثيرة. ووفقًا لهذا التصور يكون بناء حكاية «القط ذي الحذاء» مهزوزًا. فقد كان على أصغر الأخوة أن يحصل على أقل نصيب من التركة - حسب القوانين الشعرية للحكاية الشعبية - ولابد للترول العليم بالسحر في هذه الحالة أن يكون أكثر قيمة مثلاً من الحمار الذي ورثه الأخ الأوسط أو الطاحونة التي ورثها الأخ الأكبر.

نحن لا نعرف أين ومتى نشأت تلك الحكاية عن القط ذي الحذاء، لكننا نعرف أن ذكرها في القرن السادس عشر كان على كل لسان. وتقدم الحكايات المسلية لسترابارولا عنها سندًا أدبيًا. ومع ذلك فإن الحكاية في هذا الكتاب لها طابع حيوي نسبيًا، لا ينقصها بالدرجة الأولى سوى المشاهد المضحكة، وأن يكون القط ذو الحذاء بدون حذاء على الإطلاق.

فلنستعرض بإيجاز مسار الأحداث: تترك أرملة بعد وفاتها لأولادها الثلاثة ماجورًا للعجين وسلة للعجين أيضًا والقطة. وهي بالطبع للصغير كونستانتينوس. والقطة تصطاد الأرانب وتسلمها للملك باسم سيدها. ثم تنصح سيدها بأن يتبعها ثم تلقي به في الماء عند مرور الملك ويخرج الملك المتظاهر بالغرق من الماء ويكسيه بالملابس لأن السيد «كونستانتينوس» قد سبق تقديمه إلى الملك بهدية الأرانب المقلية، ويزوجه بابنته، وبعد الزواج يريد الملك أن يرى أهل زوج ابنته وبلده. وتسبق القطة الموكب الملكي وترغم كل الراكبين والرعاة والعوام المارين بالطريق وفي حقول السيد فالنتينو بأن يقولوا أنهم تابعين «للسيد» كونستانتينو.

ولا يرجع السيد فالنتينو إلى موطنه ثانية، لأنه يلقى حتفه فجأة. ويستطيع ابن الأرملة الفقيرة، المسمى حاليًا بالسيد كونستانتينو أن يعيش مع زوجته والقط في سعادة وهناء في ملكه الخاص. وتلعب الصدفة في هذه الصياغة الأدبية دورًا أكبر من حيلة القط، ولكن المجمل العام للحكاية يسير في اتجاه النهاية السعيدة.

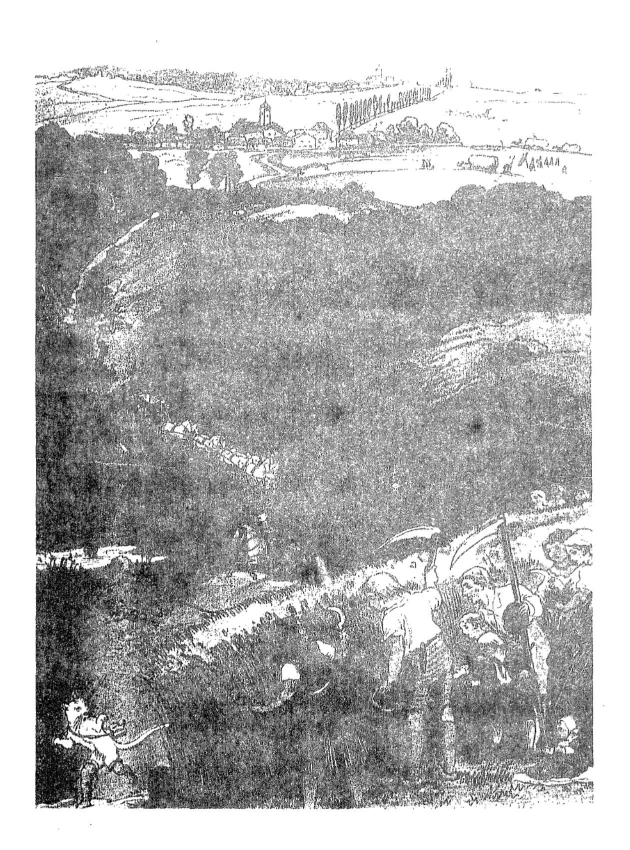
وعلى النقيض من ذلك نجد حكاية جاليوزو (جاليوزو هو اسم الابن الأصغر) لدى بازيله في كتابه «البنتاميرون». فمدخل الحكاية مليء ببكاء شحاذ عجوز لحاله، إذ إنه لا يستطيع أن يترك لابنيه سوى مصفاة وقطة. وعندما يحصل الابن الصغير على القطة يبدأ في التشكي «أنا لا أعرف كيف أدبر حالي، والآن علي أن أقوم بالإنفاق على شخصين!».

وتجيبه القطة مهدئة إياه: «تكاد أن تقتل نفسك من كثرة الشكوى، برغم أنك محظوظ بقدر يفوق تصورك: إنك لا تعرف شيئا عن السعد الذي بين يديك، لأنني طيبة وسأجعل منك رجلاً غنيًا، عندما أتحرك». في البداية تذهب القطة لصيد السمك وتقدم للملك سمكة فرخ ذهبية وسمكة موراي بإيعاز من السيد جاليوزو. ثم تحضر طيورًا شهية إلى مائدة الملك، حتى يرغب الملك في مقابلة السيد صاحب الهدايا شخصيًا. لكن القطة وحدها تظهر في الميعاد المحدد بالنبأ السيئ أن السيد جاليوزو قد سرقت ملابسه. ويأمر الملك بأن يحضروا له ملابس في الحال. وبذلك يستطيع جاليوزو أن يدخل القصر بقيادة قطته التي تلعب دورها جيدًا، في حين يتصرف سيدها بغباء. فعندما يجلس الجميع على مائدة الاحتفال، يتوجه جاليوزو إلى قطته في قلق ويقول «أيتها القطة العزيزة، انتبهي كي لا تضيع ملابسي القديمة» وتتمكن القطة أن تلزمه الصمت في الوقت المناسب.

ويريد الملك أن يزوج ابنته بجاليوزو لكنه يريد أن يعرف حجم ممتلكات زوج ابنته القادم من الأراضي.

وتعرض القطة من جانبها أن تقود رجال الملك إلى أراضي جاليوزو، لكنها تقوم بخداعهم. فما تكاد تصل إلى حدود المملكة، تسبق الآخرين وتقوم بإخافة الرعاة والفلاحين هناك، وكلما مروا بقطيع للماشية أو الأغنام أو بحقول قيل لهم إنها ملك السيد جاليوزو. وهكذا يصبح جاليوزو زوج الأميرة ومن خلال هذا الزواج يصبح غنياً جداً، لدرجة أنه يستطيع أن يمتلك أراض بمقاطعة لومباردي. ويكيل جاليوزو لقطته الكثير من المديح والشكر لما صنعته له ويعدها بأنه «لو ماتت - أطال الله في عمرها - سوف يقوم بدهانها بالبلسم وأن يصنع لها مقامًا من الذهب في جناحه الخاص» (هل هناك ارتباط بين ذلك وبين مومياء القطة في الكنيسة اللندنية؟) وتريد القطة أن تختبر صدق كلامه المعسول وتتصنع الموت. وعندما يعرف جاليوزو بذلك، ينادي زوجته قائلا «خذيها من ساقيها وألق بها من النافذة». وعندئذ تهب القطة واقفة وتنتقم من ناكر الجميل، «العربيد»، «الشحاذ»، «أبو قملة» أمام امرأته. ثم تغادر البيت بعد ذلك برغم اندفاع جاليوزو محاولا إرجاعها عما عزمت عليه.

والنهاية تدفعنا إلى التأمل؛ فالإنسان يقابل الجميل بالنكران والجحود، وهي ليست بالنهاية الخيالية: فالقطة تترك سيدها



الجاحد قبل أن يتمكن من إلحاق أى أذى بها. لكن القارئ والمستمع يعرفان جيداً أن السعادة والنعيم اللذان يتمتع بهما جاليوزو لن يدوما طويلاً. فكيف له أن ينجح دون مشورة ومعونة القطة؟ فبطلة الحكاية هنا هى القطة الذكية، أما جاليوزو فلم يتمكن من أن يحصل على دور البطولة فى الحكاية.

وليست القطة الحزينة المنسحبة، والمتمسكة بالأخلاق أيضاً، هى القط ذو الحذاء الذى نعرفه جميعاً ونحبه. ونحن لا نستطيع الجزم إن كانت هذه النهاية المنسحبة قد أدخلها بازيله على الحكاية أم أنها موجودة بالفعل بهذه الصورة فى الحكاية النابوليتانية. لكن هذه النهايات المريرة موجودة فى الحكايات الشعبية لجنوب إيطاليا وبخاصة الحكايات الصقلية، حيث يُحكى عن أناس فقراء بلا آمال، وتكاد صيغ النهايات المريرة تلك أن تشكل الطابع العام لهذه الحكايات.

وفى حكاية «القط ذو الحذاء» «Le chat botté» بمجموعة «حكايات أمى الإوزة» «Contes de ma mère l'Oye» لدى شارل بيرو، يرتدى القط حذاء برقبة: يترك طحان لأولاده إرثاً قليلاً فيحصل الأكبر على الطاحونة والأوسط على الحمار والأصغر على القط. ويتأمل الأصغر إرثه بضيق «أما أنا، فلو أكلت قطى وصنعت لنفسى من فرائه قفازاً فسوف أموت بعد ذلك جوعاً». ويتفهم القط كلمات سيده جيداً ويقترح عليه أن يأتيه بحذاء ذى رقبة وأن يعطيه جوالاً. ويوافق الصبى، الذى كثيراً ما تعجب لحذق وذكاء قطه، على ذلك، وبذلك يخرج القط بحذاء ذى رقبة عالية إلى البرارى لصيد الأرانب. ويقدم صيده للملك - بانحناءة شديدة - باسم الماركيز دى كاراباس وهو الاسم النبيل الذى أطلقه القط على سيده. وفى مرة أخرى يصطاد القط طيور الحجل ويقدمها للملك ويحصل منه على بقشيش جيد. وهكذا يزود القط الملك لشهور عديدة بلحوم الحيوانات البرية «من صيد سيده». وعندما يعرف القط أن الملك سيقوم بنزهة على شاطئ النهر، ينصح القط سيده بأن ينزل للاستحمام فى النهر فى منطقة معينة. ويطيعه الصبى ويقفز فى الماء. ويوقف صراخ القط موكب الملك المار. وعندما يعرف منه أن الماركيز دى كاراباس على وشك الغرق يأمر حرسه الخاص بأن يهرعوا لإنقاذه. ولأن القط قد ذكر أن لصوصاً قد سرقوا ملابس سيده، يحصل الصبى على ملابس فاخرة. ثم يدعوه الملك أن يشاركه ركوب العربة وتفرح الأميرة بالماركيز الجميل، ويسبقهم القط وعندما يصل إلى مرعى بجانب الطريق ويرى مجموعة تقوم بحش النجيل، يلقنهم القول بأن هذا المرعى ملك الماركيز دى كاراباس ويفعلون ذلك. ثم يستمر فى سيره ليقابل مجموعة من الحاصدين فى حقل قمح، ويكون عليهم أيضاً أن يقولوا بأن الحقل للماركيز دى كاراباس. ويسير الأمر على هذا المنوال. ويفرح الملك جداً بممتلكات السيد الماركيز من الأراضى. ثم يصل القط إلى قصر يمتلكه غول، قد سمع عنه من قبل. ويطلب القط مقابلة الغول ليعمل فى خدمته. ويظهر القط اهتماماً عظيماً بقدرات الغول على التحول. ويصبح الغول الذى أعجبه إطراء القط مستعداً لأن يتحول إلى حيوان كبير، وفجأة يتحول الغول إلى أسد وابتغاء للأمان يجرى القط من أمامه هارباً. ويمنعه الحذاء ذو الرقبة من تسلق السطح. (وهنا نر تدخل شارل بيرو فى أن يدخل ملمساً واقعياً على الأحداث). ثم تستمر اللعبة فيطلب القط من الغول أن يتحول إلى حيوان صغير جداً.

ويزحف على الأرض فأر، ويقفز القط ويحاصر الفأر ثم يأكله، ويموت الغول وبذلك يتم خلاص القصر. وعندما تدخل عربة الملك إلى حوش القصر، يستطيع القط أن يرحب بالملك والأميرة فى قصر الماركيز دى كاراباس. ويزوج الملك ابنته بالماركيز. ويقام احتفال كبير. ويبقى السيد عارفاً بجميل قطه. ولذلك فإن الجملة الختامية للحكاية هى: «وأصبح القط سيداً كبيراً وكان يجرى وراء الفئران فقط بغرض التسلية».

لقد وضع بيرو فى العنوان الفرعى للحكايات كلاماً عن الأخلاقيات، لكنه تنازل عن تلك الحكم الأخلاقية فى حكاية «القط ذو الحذاء»، ولم تكن هى القصة الوحيدة التى يفعل فيها ذلك. ويمكن لنا أن نستشعر ذاك الفرح الجلى بحيلة القط وذكائه. ففى البداية يبدو لنا ضعيفاً بالقفازات التى يريد سيده أن يصنعها من فرائه ثم يطور نفسه ليصبح بطلا للحكاية. وفقط فى ظل القط أصبح الصبى ابن الطحان ماركيزاً وزوجاً للأميرة. لكنه كان جديراً بما فعله القط له، فقد قاس له الحذاء الذى طلبه واتبع نصائحه ولم يكن متعاليًا عليه أو ناكراً للجميل. وتنجح العلاقة بين الإنسان والحيوان المعين له، فلا حاجة إذن فى النهاية إلى التنافر.

وقد تم الاحتفاظ باختبار صدق صاحب القط وعرفانه فى بعض الصياغات، عندما يكتشف القط جحوده وعدم صدقه،


DER. GESTIEFELTE. KATER

يهرب. ونجد النهاية السعيدة، بعد اختبار القط لسيده فى حكاية من صقلية.

يمتلك شاب فقير بيتًا صغيراً وشجرة كمثرى تؤتى ثمارها طوال العام. ويظهر ثعلب كمعين للصبى. فهو يأخذ من الصبى ثمار الكمثرى ويحملها كهدية إلى الملك باسم سيده الكونت بيرو، ويهتم الملك بأمر الكونت ثم يطلب الثعلب يد الأميرة لسيده الكونت. ويستطيع الثعلب أن يذهب بالصبى الفقير إلى الخياط ويكسيه. وعندما يريد الملك أن يرى ممتلكات الكونت، يسبقه الثعلب ويخيف كل العاملين بالطريق، وبذلك تصبح كل قطعان الأغنام والخنازير والماشية والخيول ملكًا للكونت بيرو. ويسكن القصر الموجود فى هذه المنطقة زوج من آكلى لحوم البشر، ويستطيع الثعلب جذبهما إلى الفرن ويغلقه عليهما، ثم يرحب بالموكب الملكى. ويعقد الكونت قرانه على الأميرة. ويكيل الشاب للثعلب الكثير من كلمات الشكر والعرفان ولكن الثعلب يتصنع الموت لاختبار صاحبه. عندئذ لا يسمع أحد شيئًا عن الدفن وما وعد به الشاب، ويتم التخلص من الثعلب بسرعة. وعندما يقوم الثعلب من موته يكيل للشاب الشتائم واللوم فيبدى الأخير ندمًا على ما فعل ويحاول تهدئة الثعلب وأن يبقى على الوعد من الآن فصاعداً، ويغير الثعلب رأيه ويعيشا بعد ذلك سوياً فى سعادة.

والثعلب هنا بلا حذاء، تماماً مثل القط لدى سترابارولا. وذلك ربما لأن استعدادات الصيد فى هذه المقاطعة لم تكن ضرورية. ويصف بيرو مشاهد صيد الأرانب وطيور الحجل وغيرها من الحيوانات بشكل واقعى. وفى الحكايات الأوروبية الأخرى يرتدى القط حذاءه. فهو يضفى عليه طابعاً سيادياً. وعنوان القصة فى شبه الجزيرة الإيبيرية «El Gato con botas» وبالإنجليزية «Puss in boots» وباللغة الروسية واللغة الروسية البيضاء واللغة الأوكرانية تدعى القصة «Kot w sapogach».

ولرواة الحكايات والمستمعين الروس ولع خاص بالقط ذى الحيلة. فهو يقف لديهم بالقرب من حكاية الحيوان، على سبيل المثال حكاية «القط والثعلبة» «Kot i Liza». جدير بالذكر هنا أن القط الذى يتزوج الثعلبة العذراء هو بطل رغم أنفه. فلقد امتدحت زوجته شجاعته، لكنه لا يريد التحرش بحيوانات الغابة. وعندما يظن أنه سيهجم على فأر فى داخل الحشائش يرتطم بفم الذئب الذى يهرب فزعاً. ويلجو القط بنفسه فوق شجرة ويزعج الدب الجالس بأعلى فينزل الأخير من على الشجرة ليتجنب المهاجم الغضبان. وبذلك يصبح القط بطلاً، وتجلب لهم حيوانات الغابة بما فيهم الذئب وعلى قمتهم الدب ضريبة الحماية، ويضعون أكلاً كثيراً أمام كهف الزوجين.

وفى حكاية نرويجية (Herreper السيد بر) لا يرث الابن الأصغر قطاً بل قطة. وتحفظ له القطة معروفه بأنه لم يتركها تموت فى الكهف القديم، وتعين الصبى الغلبان على الخروج من فقره؛ فتستطيع بحيلتها ومخالبها أن تقدم للملك حيوان رنة وأيل كهدية؛ وفى كل مرة تقول بأن مقدمها هو سيدها «السيد بر». وعندما يدعى الفتى إلى البلاط الملكى، تكسيه القطة بملابس جميلة وثمينة. ويريد الملك عندئذ رؤية ممتلكات «السيد بر» وتسبقه القطة وترشو رعاة الأغنام والبقر والخيول بالهدايا لكى يقولوا بأن كل هذه القطعان ملك للسيد بر. والهدايا التى تشترى بها القطة ولاء الرعاة عبارة عن ملاعق وطسوت وأكواب وقد قامت القطة بحذر شديد بأخذ (بسرقة) هذه الهدايا من القصر الملكى. والقصر الذى قادت القطة الملك وأتباعه إليه، يمتلكه عفريت ترول. وأثناء جلوس الجميع على مائدة الطعام يعود الترول إلى قصره، فتوقفه القطة على الباب وتحكى له قصصًا حتى مطلع الشمس وعندئذ ينفجر الترول بفعل الضوء. (وهنا يبدو الاعتقاد الشعبى القديم واضحًا). وتطلب القطة من الفتى بعد ذلك أن يخلصها وذلك بأن يقطع رأسها. وعندما يفعل ذلك تقف أمامه الأميرة صاحبة هذا القصر والتى كانت مسحورة، وبالطبع يكون السيد بر على استعداد للزواج من الأميرة القطة.

وفى صياغة نرويجية أخرى للحكاية يكون هناك قط هو البطل الذى يساعد سيده الفقير. وفى النهاية يتحول القط إلى أمير وعندما يتزوج السيد ابنة الملك، يتزوج الأمير الذى تخلص من السحر ابنة الملك الأخرى. وتكون النهاية كالتالى: «ثم أقاموا جميعاً حفل عرس كبير، سمعت به اثنتا عشر مملكة لأن البيرة كانت قوية جداً والعازف كان متميزاً، وشرب كل واحد دستة أو دستتين من أكواب البيرة».

ويقدم القط نفسه فى الحكاية هنا على أنه أمير مسحور، وهذه الرؤية موجودة بالفعل فى حكاية «القط ذو الحذاء». فالإيطالى سترابارولا قد تحدث عن «gatta fatata» قطة مسحورة.

فلنسأل أنفسنا: كيف تصورنا القط ذا الحذاء؟ إنه يقف أمامنا - وكذا أمام الملك - باستقامة مرتدياً حذاءً ذا رقبة عالية



وقد نرضى له غالباً ببعض الأشياء الأخرى مثل القبعة المزينة بريشة التى يعرف قطنا كيف يلبسها بأناقة وحقيبة صيد ورداء. فذو الحذاء يبدو كفارس بمعطف وخنجر. وهذا التصور غير موجود بالطبع فى الحكايات الشعبية، لكن فى الحكايات الشعبية الفرنسية، وفى مجموعة بيرو مؤخراً، نجد أن القط يماثل الإنسان فى مشيته ومظهره، إنه لم يعد من ذوات الأربع. لقد دخلنا الآن فى التفاصيل وهو ما لم نرد أن نفعله مع الحكاية الشعبية، لأننا نستطيع إقناع أنفسنا من خلال نماذج الحكاية المتعارف عليها من القديم، كيف يمكن لخيال الحكاية أن ينطلق لدى الراوى أو السامع وبعد ذلك لدى القارئ وأخيراً لدى المصور باستخدام وسائل قليلة. بحذاء برقبة تنطبع فى الأذهان صورة القط المنتصب القامة، المتفاخر بحذائه الذى يرتديه فى قدميه الخلفيتين ويمسك بقدميه الأماميتين رباط حقيبة الزاد المخصصة لفريسة الصيد.

ولقد ابتعدت حكاية «القط ذى الحذاء» فى مناطق أخرى من العالم عن نموذجها الأساسى، مع ذلك يمكننا التعرف على طراز الحكاية؛ فعند تغير الطبيعة وعالم الحيوان وكذلك التصورات القيمية والتقاليد، فلابد من ظهور أثر ذلك على عالم الحكاية الشعبية وشخوصها. ففى حكاية من «ألف ليلة وليلة» يساعد القرد «الفتى الكسلان كسلان».

وفى حكاية سواحيلية من الساحل الشرقى لإفريقية نجد غزالة كحيوان معين، فى الحقيقة ظبى قزم، بحجم قط. ويقوم مدخل الحكاية على عملية بيع وشراء على الطريق: فيشترى شحاذ غزالة ولكنه لا يجد شيئًا يقدمه لها سوى سريره المتواضع وكوم القمامة الذى ينقب فيه عن حبوب الذرة البيضاء، لكن الحيوان يظل ممتناً للرجل الذى اشتراه من نقوده القليلة وشاركه مضجعه.

والغزالة التى لا تستطيع العيش من هذه الأشياء القليلة تذهب إلى المرعى على النهر بحثًا عن العشب، فتجد هناك جوهرة وتقدمها لأحد السلاطين فى مدينة بعيدة وتقول إن الجوهرة لسيدها السلطان داراى وأنها تطلب باسمه يد بنت السلطان. وعندما يوافق السلطان تخدعه الغزالة بادعائها أن سيدها قد وقع فى أيدى اللصوص، وبذلك يحصل على ملابس قيمة ويحصل على ابنة الملك كزوجة. وتغيب الغزالة لفترة لتعد قصر السلطان. وتجد منزلا رائعًا قد بنى من الزفير والفيروز، لكن هناك تنين يسكنه. وعندما تتمكن الغزالة من قطع كل رؤوس التنين، تستطيع أن تحصل على هذا المنزل لسيدها. وينتقل السلطان داراى، الشحاذ السابق، وزوجته وتابعته إلى المنزل ويكثر لهم سكان المدينة - الذين كانوا مهددين من قبل التنين - المديح، ويمتدحون شجاعة الغزالة. وبذلك تنتهى حكاية الحيوان المعين لكن القصة لم تنته بعد. فالمشهد يبدأ فى الإظلام فلا يتبع ذلك فقط اختبار صاحب الغزالة فيما يتعلق بعرفانه بالجميل، بل إن التأمل الأخلاقى يقود إلى حقائق مريرة. فيبلغ السلطان أن غزالته مريضة فلا يهتم بذلك كثيراً ويمنع عنها الطعام الجيد. وعندما تقول له زوجته ابنة السلطان «إن الرجل النبيل لا يجب أن يقابل الحسنة بالسيئة» يتهمها بالغباء. وتموت الغزالة بالحسرة ولا يدفنها سيدها بل يأمر بإلقائها فى بئر. وتكتب ابنة السلطان خطابا إلى أبيها فيأتى على إثره ويدفن الغزالة ويحزن عليها. وعندما تمر فترة التأبين تكتشف المرأة الشابة عندما تصحو أنها فى قصر أبيها. ويرقد زوجها الشحاذ السابق بجوار كوم القمامة ويسخر منه الأطفال لفقره.

ولهذه النهاية البعيدة عن الخيال قليلا مبررها، ومع ذلك يمكن رؤية شرخ واضح فى الحكاية. فالحيوان المعين، برغم حزن الكثيرين عليه، هو ممثل الخير. وبأن الشحاذ أميل إلى الجبن وعدم البطولة وكانت صورته فى أول الحكاية مختلفة، فقد أنفق آخر ما معه من نقود لشراء الغزالة - ربما ليكون له رفيق، فقد كان حزيناً عند ذهاب الغزالة إلى المرعى وكان يفرح لعودتها فى المساء. وكان يعلم بقدراتها الخارقة. وعندما تحدثت إليه الغزالة فى الليلة الأولى قال لها ما لا تقوله أية شخصية حكائية: «لماذا رأيت معجزة؟... إنك يا غزالة تتكلمين». وفى التكملة ذات الصبغة الأخلاقية للحكاية نجد السلطان داراى جافاً بلا مشاعر وشديد الغباء.

ونحن نعرف أن الحكايات الشعبية لا تهدف فقط إلى الإبهاج أو السرور، بل يمكنها أيضاً أن تدعو إلى التأمل، ولكن هذا التأمل لا يقود إلى المرارة. فحتى عندما تكون معاقبة الشر واجبة، فلا يعنى ذلك بالضرورة زوال الخير.

وهذه النبرة المستسلمة فى حد ذاتها غريبة على الحكاية الشعبية، وهذه الصبغة الأخلاقية التى تتعارض مع الحدث قد نُقلت بطابعها التبشيرى بواسطة المدون، وهو أسقف مبشر، أو ربما قد أضيفت قبل التدوين إلى النص الأصلى للحكاية. هنا يمكن أيضاً التخمين بإمكانية إيصال رسائل تبشيرية؛ فالحكاية



Séb. Leroy del.ʳ Noël J.ᵉ sculp.ᵗ

قد دونت ونشرت فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر. لكن التراث الشفاهى النابعة منه واضح جداً وخاصة فى الجزء الأول. فالأحداث المهمة والخطب المهمة تعاد لمرات عديدة، لدرجة أنها تقترب من خلق إيقاع لهذا التكرار. فعلى القارئ أن يستوعب كل شيء جيداً.

وقد وصلت صور أخرى من حكاية «القط ذى الحذاء» إلى إندونيسيا وجنوب إفريقيا. ومازلنا نجد لها آثاراً فى شمال أمريكا، ففى الغالب أن الحكاية قد وصلت إلى هناك من خلال المهاجرين الأوروبيين.

ونريد فى نهاية هذا الفصل أيضًا أن نلقى نظرة على تحويل الحكاية إلى عمل درامى، وهنا ننتقل إلى التراث الحكائى للفترة الرومانسية وإلى مجال الحكاية الفنية.

ففى عام ١٧٩٧ قدم لودفيج تيك مسرحيته «القط ذى الحذاء» بوصفها مسرحية داخل مسرحيات؛ فأدوار الشعراء والجمهور ومن بينهم متصنعو الثقافة والنقاد والميكانيكى والملقن والممثلون... كلها موجودة: إنها «حكاية للأطفال» لكنها موظفة لرفض مسرحيات إفلاند المؤثرة ومسرحيات كوتسبوى الأخلاقية. وتستند مسرحية تيك على حكاية بيرو «القط ذى الحذاء» «Le chat botté». فيرث الابن الثالث القط ويرث الأخوان الأكبران ثوراً وحصاناً. ويفكر جوتليب صاحب القط بداية فى قفاز لليدين من فرو القط، ثم يصبح جوتليب وقطه هينتسه صديقين. وعندما يحصل القط على الحذاء، يعلق على كتفه جراباً ويأخذ فى يده عصا وحقيبة. لكنه عندما يرقد فى الحقل بحذر وينصت إلى صوت البلبل ما بين الحشائش، يصبح هينتسه قطاً حقيقياً: «إنه لشيء صعب، إننى لا أستطيع أن أستمع إلى غنائه دون أن أرغب فى التهامه.... أكاد أن أخلع الحذاء وأتسلق الشجرة بحذر! من المؤكد أن طعمه لذيذ». أما ما يقدمه القط للملك الذواق فهو بالتأكيد نوع آخر من حيوانات القنص مثل الأرانب وطيور الحجل بتوصية من الماركيز كاراباس. ويمارس تيك سخريته عند وصف مشهد البلاط الملكى - يصفه بالطبول والترومبيت ومدونى التاريخ - ويبقى القط فى النهاية هو أكثرهم تعقلاً.

وفى الجزء الذى يبتلع فيه القط غولاً تحول إلى فأر يُدخل تيك تلميحاته الساخرة، فالمسرحية نشرت عام ١٧٩٧. والقط ينادى «الحرية، والمساواة! لقد التهم القانون! والآن سيأتى صاحب القط جوتليب (وهو من الطبقة الثالثة أى عامة الشعب) إلى الحكم.» ونادراً ما استخدم راوى للحكاية مثل هذه الصياغة، لكنها تغطى من ناحية المضمون إلى حد ما مقولة الحكاية. إنه دائماً المعارض الاجتماعى الذى يحل محل الملك القديم.

والمسرحية داخل المسرحية تنتهى بأن يتملى جوتليب السعيد الذى يحصل على يد الأميرة وعلى القصر وعلى الأرض، أن يكافأ خادمه القط. ويرفع الملك القط هينتسه إلى طبقة النبلاء ويعلق له نيشاناً، ونرى هنا أيضًا لمحة سخرية أخرى.

وقد أوضح هذا القطاع العرضى فى طراز حكاية «القط ذى الحذاء» مدى اتساع مجال حكاية واحدة؛ فالحيوان المعين الموجود فى المخزون الحكائى القديم يمكنه التحول، يمكن أن يؤثر أخلاقياً، بل ويمكن أن تكون له ملامح تراجيدية، ويمكنه أن يتطور إلى الحيوان الذكى واسع الحيلة. تعيش الحكاية وتتغير مع الزمن ومع راويها وسامعيها وبيئتها. فهى قد صيغت بالقانون الشعرى للنقل الشفاهى وعاشت وتعيش فيه ولكنها يمكن أن تتطور إلى أبعاد أخرى حسب الظروف المتغيرة، فيتغير الشكل لكن الجوهر يبقى.



إضافة جديدة
إلى مشكاوات العصر المملوكى
فى مصر

مجدى عبد الجواد علوان عثمان

أطلق علماء الفنون والآثار الإسلامية ومؤرخوها مصطلح المشكاة على تلك القوارير، أو القناديل، المموهة بالمينا التى تغطى المسارج أو القرايات المستخدمة للإنارة فى العصر المملوكى؛ ربما ذلك لتمييزها عن باقى المنتجات الفنية المصنوعة من الزجاج، كالقنينات والكؤوس والسلاطين والدوارق والزهريات والآنية، وربما أيضًا لانفرادها بشكل خاص وطابع فنى معين بين هذه المنتجات المتنوعة، وأصبحت لفظة «المشكاة» مصطلحًا فنيًا معروفًا ومتداولاً حتى الآن بين جمهرة الآثاريين.

وقد وردت لفظة «مشكاة» فى القرآن الكريم فى سورة النور فى الآية ﴿الله نور السموات والأرض مثل نوره كمشكاة فيها مصباح المصباح فى زجاجة....﴾[١]. ويضيق بنا المقام لو أردنا أن نتناول بالتفصيل التفسير والتأصيل اللغوى لهذا المصطلح، ولكننا سنتناوله بقدر يسير مما تناولته بعض كتب التفسير، نذكر منه على سبيل الإيجاز ثلاثة مصطلحات وردت فى الآية وهى: المشكاة، المصباح، الزجاجة.

المشكاة: تعنى الكوة أو الطاقة الصماء غير النافذة فى الجدار، والمقصود بها فى الآية صفة الطاقة فى الإنارة والتنوير[٢].

المصباح: يعنى تلك المسرجة أو القراية التى يوضع بها الزيت والدهن والفتيل ويتم إشعاله.

الزجاجة: تلك التى يوضع فيها المصباح، فهى القنديل من الزجاج الرقيق الصافى الأزهر ـ أى الواضح والشفاف ـ وهو ما اصطلح على تسميته فى الفنون الإسلامية بالمشكاة[٣].

ومرد ذلك أن المسرجة أو القراية إذا كانت فى مكان ضيق كالقنديل كان أضوء لها وأجمع لنورها وذلك بخلاف المكان الواسع، فإن الضوء ينبعث فيه وينتشر، والقنديل أعون شىء على زيادة الإنارة داخل المكان.

وتتكون المشكاة كاملة من ثلاثة أجزاء هى:

١ ـ الثقل: قد يكون من الزجاج أو الخشب أو الخزف أو من بيض النعام، ويعمل على اتزان المشكاة أثناء تعليقها، ويحتفظ متحف الفن الإسلامى بأمثلة لهذه الأنواع.

٢ ـ القراية أو المسرجة: تكون عادة على شكل كوب من الزجاج يوضع فيه الزيت والفتيل ويتم إشعاله ليتدلى داخل المشكاة.

٣ ـ المصباح الزجاجى (المشكاة): هو ذلك الجزء المموه بالمينا، ويتكون من ثلاثة أجزاء:

(أ) الرقبة: تكون عادة على شكل قمع.

(ب) البدن: يكون منتفخًا كرويًا مسحوبًا لأسفل، وبه مقابض أو آذان يعلق بها بواسطة سلاسل فتجتمع أسفل الثقل.

(جـ) القاعدة: تكون على شكل قمع مقلوب فوهته لأعلى.

لقد بلغت صناعة التحف الزجاجية الإسلامية أوج ازدهارها فى مصر والشام فيما بين القرنين السادس والتاسع بعد الهجرة (الثانى عشر، الخامس عشر بعد الميلاد)[٤] برعاية السلاطين الأيوبيين والمماليك[٥]، ويتجلى أبدع ما وصل إليه صناع الزجاج المسلمون فى المشكايات[٦].

وقد وصلتنا نماذج رائعة تعتبر من أثمن كنوز الفن الإسلامى التى تحتفظ بها المتاحف المختلفة، ويبلغ عدد المشكاوات الكاملة المعروضة نحو ثلاثمئة مشكاة[٧]، يمتلك متحف الفن الإسلامى فى القاهرة مجموعة تزيد عن مجموعة أى متحف آخر من حيث القيمة الفنية والعددية، يليها فى عظم الشأن مجموعة متحف المتروبوليتان[٨]، وترجع المشكاوات المعروفة كلها تقريبًا إلى عصر سلاطين المماليك، حيث بلغت هذه الصناعة أوج ازدهارها خاصة فى القرن الثامن الهجرى/ الرابع عشر الميلادى[٩]، ويمكن إرجاع ازدهار هذه الصناعة فى ذلك العصر للأسباب الآتية:

أولاً: ما ورثه صناع الزجاج فى ذلك العصر من تقاليد صناعية راسخة ترجع إلى آلاف السنين، فصناعة الزجاج فى مصر معروفة منذ العصر الفرعونى، وكانت مزدهرة كذلك فى الإسكندرية خلال العصر الرومانى[١٠]، وورث المسلمون هذه التقاليد وأضافوا إليها خبرات كثيرة سواء فى الناحية الفنية أو الناحية التطبيقية، حيث ارتقت هذه الصناعة زمن الفاطميين حينما خطا فن تشكيل الأوانى الزجاجية وزخرفتها خطوات واسعة، وأنشئت له مراكز متعددة فى الفسطاط والفيوم والإسكندرية فى مصر، وحلب ودمشق فى سوريا، كما ابتكرت أساليب زخرفية حديثة وتقنيات أدائية مبتكرة مثل استخدام الألوان ذات البريق المعدنى الفضى والذهبى، وكذلك ألوان الميناء[١١]، كما صنعوا أنواعًا من الأوانى تقليد البللور الصخرى، وفى العصر المملوكى تفوق صناع الزجاج فى فن تمويه الزجاج بالمينا والذهب، واستخدموا ذلك فى زخرفة كثير من الأوانى الزجاجية وظهر بوضوح فى المشكاوات[١٢].

ثانيًا: الطابع والذوق الفنى الرفيع الذى امتاز به مجتمع دولة المماليك بصفة عامة كان له أثر واضح فى تقدم هذا الفن التطبيقى شأنه شأن غيره من الفنون التى ازدهرت فى هذا العصر كالمعادن مثلاً[١٣]، وبصفة عامة نجد أن الذوق الفنى أثر فى الفن الإسلامى من خلال وجود ميزتين فى هذا الفن[١٤].

الميزة الأولى: إمكانية تحويل القطع العادية ذات الاستخدام اليومى المألوف كالبسط والملابس والمشكاوات والمباخر والصحون وغير ذلك إلى تحف فنية تتميز بالثراء الفنى، تكتسب الإعجاب وتضفى عليها صفات روعة المنظر والملمس.

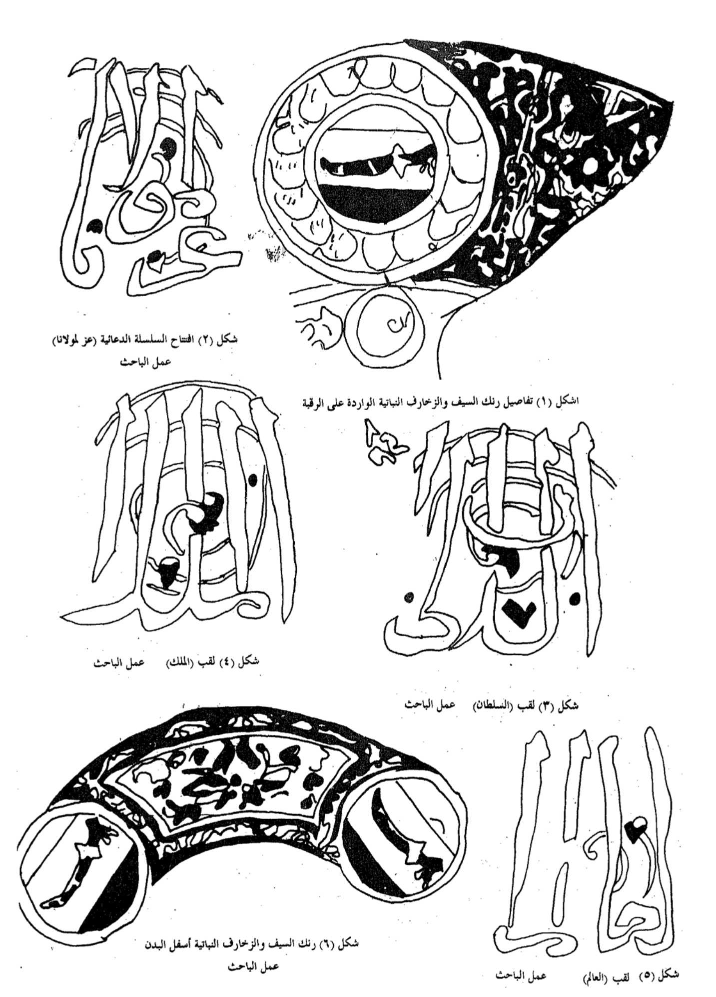
الميزة الثانية: أن ذلك الفن يهتم كثيراً بتجميل السطوح والميل لزخرفتها يتضح ذلك فى زخرفة المشكاوات بزخارف هندسية ونباتية وكتابية تغطى معظم أسطحها بالإضافة إلى الدقة والذوق فى استخدام الألوان الزاهية والبراقة المتعددة.

ثالثًا: شدة الحاجة إلى المشكاوات لتزيين وإنارة المنشآت الدينية والمدنية التى تنافس سلاطين المماليك وأمرائهم فيما بينهم لإقامتها، وتتجلى فى أنواع العمائر المختلفة كالجوامع التى أدت وظيفة المسجد الجامع، والمدارس التى أدت إلى جانب ذلك وظيفة التدريس، وكانت انعكاسًا لتطور الحركة العلمية والفكرية فى ذلك العصر[١٥] وكذلك فى الخوانق والبيمارستانات والقباب[١٦].

ونظراً لشدة الحاجة إلى المشكاوات كثر الطلب عليها، مما أدى إلى العناية بصناعتها وإلى ظهور عدد من صناعها جمعوا بين المهارة التطبيقية والذوق الفنى الرفيع، يشهد بذلك ما وصلنا من إنتاجهم الفنى[١٧].

مصدر هذه الصناعة:

غدت مشكلة تحديد الموطن الأصلى لصناعات المشكايات مثار جدال لدى علماء الفنون والآثار الإسلامية ودارسيها، حيث عرفت واستخدمت زمن المماليك فى كلٍ من مصر والشام، مما أدى إلى التشابه الواضح بين التحف التى وصلتنا من القطرين[١٨]، وقد أمكن حل هذه المشكلة حينما استطاعت الأستاذة الدكتورة مايسة داود إجراء تحاليل على العناصر المكونة لحبيبات الرمال المصرية خلال العصرين الفرعونى والإسلامى فوجدت بهما نسبة من عنصر الماغنسيوم (Mg)، ووجدت ذلك فى زجاج من العصرين، بينما لم يوجد فى زجاج آخر غير مصرى كالذى صنع فى الشام فاتخذت وجود



شكل (١) تفاصيل رنك السيف والزخارف النباتية الواردة على الرقبة

شكل (٢) افتتاح السلسلة الدعائية (عز لمولانا)
عمل الباحث

شكل (٣) لقب (السلطان) عمل الباحث

شكل (٤) لقب (الملك) عمل الباحث

شكل (٥) لقب (العالم) عمل الباحث

شكل (٦) رنك السيف والزخارف النباتية أسفل البدن
عمل الباحث

عنصر الماغنسيوم دليلاً على أن المشكاوات كمنتج زجاجي صنع في مصر[١٩].

إضافة جديدة إلى مشكاوات العصر المملوكي

تتمثل الإضافة الجديدة إلى مشكاوات العصر المملوكي في مشكاة من الزجاج المموه بالمينا تم العثور عليها حديثًا، تتجلى فيها الروعة الفنية لما وصل إليه فن صناعة الزجاج في ذلك العصر[٢٠]. لوحة (١).

مصدر المشكاة: تم العثور عليها لدى أحد العاملين بجامع الشيخ محمد الشناوي[٢١] ببلدة محلة روح[٢٢] الواقعة بين مدينتي طنطا والمحلة الكبرى، وأخبر أنها كانت موجودة في الجامع القديم قبل هدمه.

ومن الجدير بالذكر أنه ليست هذه المرة الأولى التي يتم فيها العثور على مشكاة من الزجاج المموه بالمينا في الوجه البحري، فقد عثر الأستاذ الجليل المرحوم حسن عبدالوهاب على مشكاتين أثناء زيارته لجامع أبي النجا بفوة[٢٣] سنة ١٩٣٠م، ترجعان للقرن (٨هـ/١٤م) وتم إيداعهما متحف الفن الإسلامي[٢٤]، وقد أرجعتهما الدكتورة مايسة داود إلى عصر الناصر محمد بن قلاوون[٢٥].

أولاً: الدراسة الوصفية للمشكاة

١ - **الحالة:** - يوجد كسر فقدت أجزاؤه في البدن، لوحة رقم (١)

- يوجد كسر حديث في الرقبة.

- توجد بعض الفقاعات على البدن وهي عيوب في الزجاج المصري[٢٦].

٢ - **المقاسات:**

المقـــاس

١ -	الارتفاع	٣٧سم
٢ -	سمك الرقبة من أعلى	٦,١ ملليمتر
٣ -	سمك الرقبة من أسفل	٣,١-٤مم
٤ -	قطر فوهة الرقبة	٢٢سم
٥ -	قطر منطقة الاتصال بين الرقبة والبدن	١١,٤سم
٦ -	متوسط سمك المقابض	١,٣سم
٧ -	قطر منطقة الاتصال بين البدن والقاعدة	٦,٣سم
٨ -	سمك القاعدة	٤,٧مم
٩ -	وزن المشكاة	٢٠٥٠جرام

٣ - **الوصف الفني:** أهم ما يميز هذه المشكاة زجاجها الشفاف المائل للصفرة والمزخرف بالمينا الحمراء والزرقاء والخضراء والبيضاء، وزخارفها القائمة على الكتابات التذكارية العربية ذات الحروف الكبيرة داخل مساحات معينة خصصت بين المقابض الستة، مع تخصيص مساحة لرسم رنك على الرقبة وأسفل البدن، تجاوره شبكة من الفروع النباتية والزخارف المجدولة والمضفورة باللونين الأزرق والأحمر، ورسم أسفل البدن وعلى القاعدة مناطق مملوءة بأفرع نباتية وزهور متعددة كما يلي توصيفه، لوحة (١).

الرقبة: يزينها شريط عريض لزخرفة مجدولة باللون الأزرق تتداخل مع زخرفة أخرى مماثلة منفذة باللون الأحمر لوحة (٢)، تكونان معًا شكلاً زخرفيًا كتابيًا محوراً للفظ الجلالة من ثلاث مناطق، تتناوب مع ثلاث دوائر بيضاء كبيرة ملئت أرضيتها بتهشيرات حمراء اللون، تتوسطها دائرة أخرى تضم بداخلها رنك السيف شعار السلحدار (لوحة ١، ٢) شكل (١) والرنك مقسم لثلاث مناطق، العليا بلون زجاج المشكاة الشفاف، الوسطى بالمينا البيضاء سميكة القوام وبداخلها السيف باللون الأحمر، المنطقة السفلى بالمينا الحمراء (لوحة ٢).

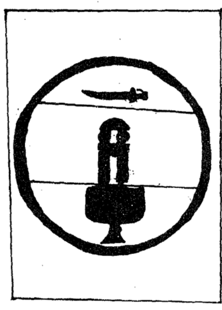
وأسفل الرقبة يوجد شريط ضيق يضم ست جامات بالمينا الخضراء محددة بدوائر رفيعة حمراء، وملئت أرضية الشريط بتهشيرات حمراء اللون. وتنتهي الرقبة بمنطقة فاصلة بينها وبين البدن خالية من الزخرفة بلون الزجاج.

البدن: يمكن تقسيمه إلى ثلاثة أقسام: علوي وأوسط وسفلي.

العلوي: يضم المقابض الستة التي تعلق منها المشكاة بالسلاسل لتجتمع أسفل الثقل، ويحد كل مقبض جامة لوزية الشكل خالية من الزخرفة (لوحة رقم ٢).

نظمت بين هذه المقابض زخارف كتابية بالمينا الزرقاء تتصل حروفها بعضها ببعض بفروع من المينا البيضاء ووريدات حمراء (لوحة ٢)، والكتابة من حيث الشكل منفذة بالخط النسخ المملوكي الذي يمتاز برشاقة ألفاته ولاماته أما من حيث المضمون فهي كتابات تذكارية تحتوي على ألقاب من صنعت له المشكاة. (لوحة ٣) (وأشكال ٢، ٣، ٤، ٥).

والكتابة نصها: عـز لمولانا - السلطان - الملك - العالم - العادل - المجا [هد].



شكل (٨)رنك مركب للأمير (قانبياى الجركسى)
عمل الباحث



شكل(٧)تفاصيل رنك السيف عمل الباحث



شكل (١٠) مشكاة باسم السلطان الظاهر برقوق مؤرخة بسنة(٧٨٨هـ / ١٣٨٦م)
عن فييت



شكل (٩) مشكاة باسم السلطان الظاهر برقوق مؤرخة بسنة(٧٨٨هـ / ١٣٨٦م)
عن فييت

الأوسط: يضم شريط ضيق محدود باللون الأحمر، يفصل بين القسمين العلوى والسفلى للبدن، وبه تهشيرات دائرية وخطوط متعاقبة منفذة باللون الأحمر (لوحة ٤).

٦ القسم السفلى: يضم ثلاث مناطق على شكل شبه منحرف ذو ضلعين منحنيين وأضلاعه ممثلة بزخرفة محورة لتوريقات على أرضية زجاج المشكاة الشفاف محجوزة بالمينا الزرقاء. (لوحة ٤)، (شكل ٦).

وملئت أرضية هذه المناطق بزخارف نباتية باللون الأحمر واللونين الأزرق والأبيض قوامها وريدات متعددة الفصوص وفروع نباتية وزهرة اللوتس متعددة الألوان على الطراز الصينى وأزهار أخرى (لوحة رقم ٤) وتتعاقب هذه المناطق مع ثلاث دوائر تضم بداخلها رنك السيف مماثل للرنك أعلى الرقبة (لوحة ٢، ٤).

القاعدة: زينت القاعدة بثلاث مناطق على شكل شبه منحرف أضلاعه ملونة بالمينا الزرقاء تتوسطها زهرة الزنبق، وتتعاقب هذه المناطق مع ثلاث جامات تضم بداخلها زهرة الزنبق ورسوم بأزهار متعددة وبراتقة مع وريقات صغيرة منثورة. (لوحة ٣، ٤).

ومن خلال الدراسة الوصفية يتبين لنا احتواء المشكاة على العناصر الأساسية الداخلة فى تكوين الشكل العام الفنى والزخرفى للمشكوات وهذه العناصر نتناولها بالدراسة التحليلية حتى يمكننا تأريخ المشكاة ووضعها فى فترتها التاريخية الصحيحة التى صنعت فيها، وهذه العناصر هى:

١ - الرنوك الواردة ووظيفة صاحبها.

٢ - سلسلة الألقاب.

٣ - الزخارف والألوان بالمينا والتذهيب (الأسلوب الفنى).

ثانياً: الدراسة التحليلية للعناصر الفنية والزخرفية

١ - الرنوك: احتوت المشكاة على رسم لرنك السيف شعار السلحدار (شكل ٧) خصصت له مساحات دائرية فى الرقبة والجزء السفلى من البدن. وكلمة رنك[٢٧] براء مفتوحة ونون ساكنة وكاف فارسية بمعنى اللون والصبغة، وهى فى الاصطلاح التاريخى تعنى الشعار أو الشارة التى اتخذها سلاطين وأمراء الأيوبيين والمماليك لوظائفهم[٢٨].

وقد صار الرنك حقاً وامتياز خاصاً بالسلاطين والأمراء المماليك، وجرت العادة أنه إذا منح أحدهما رنكاً معيناً ظل محتفظ به طوال حياته، بل قد يضيف إليه رنك الوظيفة الأخرى التى يتقلدها حينذاك[٢٩].

وتنقسم الرنوك إلى ثلاثة أنواع:

١ - **رنوك بسيطة:** عبارة عن رسم طائر أو حيوان أو أداة مثل: البقجة أو السيف أو الدواة أو النعل، وقد يتألف من منطقة واحدة أو منطقتين أو ثلاث أكبرهم الوسطى وتعرف باسم شطب أو شطف أو شطا[٣٠]، ويدل على وظيفة واحدة يشغلها صاحبه.

٢ - **الدروع أو الخراطيش:** انفرد بها السلاطين دون الأمراء[٣١]، وورد بكثرة على التحف والآثار العربية، وهو مستدير أو كمثرى مقسم إلى ثلاثة أقسام ولا توجد به علامات أو رموز، بل تمثله كتابات نسخية، فى المنطقة العليا اسم السلطان، وفى الوسط التعظيم له والسفلى الدعاء له على النحو التالى:



ويرجع أقدم هذه الخراطيش إلى أواخر (٧هـ/١٣م) وكان أول ظهوره على المشكاوات والسلاطين ولعل أقدم ما يعرف منه على العمائر خرطوش باسم (الناصر محمد) على واجهة قصر حوش بردق[٣٢].

٣ - الرنوك المركبة:

وهى على نوعين: **(أ) شخصية:** تشير إلى الوظائف التى مر بها المملوك أثناء تدرجه فى مراتب الإمارة، مثل رنك الأمير قانيباى الجركسى أحد مماليك السلطان قايتباى، والذى ورد رنكه على مشكاة محفوظة فى متحف الفن الإسلامى[٣٣] وقد جمع بين وظيفة السلحدار والدوادار والساقيدار (شكل ٨).

(ب) جماعية: لجماعات المماليك مثل: المؤيدية أتباع المؤيد شيخ، أو الظاهرية نسبة للظاهر برقوق، أو الأشرفية أتباع الأشرف قايتباى[٣٤].

وقد يكون الرنك ذا لون واحد وقد يكون ذا ألوان متعددة كما جاء على رنك للأمير أقوش الأقرم وكان على هيئة دائرة بيضاء يشقها شطب أخضر عليه سيف أحمر، وكان رنك الأمير سلار أبيض وأسود(٣٥).

هذا وقد عرفت أوروبا الرنوك في العصور الوسطى، حيث شاعت بين طبقة النبلاء هناك واتخذوها على الدروع، وكانت الرنوك أول الأمر شخصية ثم توارثها الخلف بعد السلف، لذلك يمكن بسهولة تأريخ التحف لديهم، وكان إذا حدث تمازج بين أسرتين أضيفت الرنوك بعضها لبعض فإذا الرنك يضم أكثر من رمز وهو ما يعني عراقة النسب والإصهار(٣٦).

هيئة السيف داخل الرنك: وجد السيف ممثلاً على الرنك في أشكال متعددة فنراه على هيئة حربة مستقيمة لها عارضة بعد المقبضين، وتارة نراه مستقيمًا طويلاً عند مقبضه ضفيرتان، وأحياناً نجده مائل الوضع منحنى(٣٧)، وكان من أثر الحروب الصليبية حدوث تبادل في الرنوك بين المسلمين والنصارى فظهر في العصر المملوكي السيف الأوروبي المستقيم فوق درع مستطيل(٣٨).

وقد يضم الرنك سيفًا منفرداً وقد يضم سيفين كما وجد على رنك قاعدة شمعدان باسم الأمير طغيدمر السلحدار الملكي الناصري(٣٩) وقد يأتي السيف مركباً مع رموز أخرى لتكوين رنك مركب كما في رنك قانيباي الجركسي (شكل ٨).

نخلص من ذلك إلى أن المشكاة ورد بها رنك بسيط لرمز السيف المنفرد في وضع مائل منحنى يلي مقبضيه ضفيرتان (لوحة ٢) (وشكل ٧) وهو ملون باللون الأحمر داخل دائرة يشقها شطب أبيض أسفله شطب شطب أحمر وأعلاه شطب بلون زجاج المشكاة الشفاف.

ويشير هذا الرنك إلى وظيفة السلحدار أو أمير السلاح التي نتناولها بشيء من التوضيح.

السلحدارية: وظيفة أمير السلاح أو السلحدار، ولقب أمير سلاح من الألقاب المحدثة المركبة من لفظتين عربيتين(٤٠). أما لقب السلاح دار فهو من الألقاب المحدثة أيضًا ولكنه مركب من لفظة عربية وهي سلاح وأخرى فارسية وهي دار بمعنى ممسك أو حامل فيعني حامل أو ممسك السلاح(٤١). وهي من الوظائف التي ظهرت بكثرة على التحف الفنية وتطلق على كل من كان يحمل السلاح للسلطان أو الأمير أو يتولى أمر السلاح خاناه(٤٢). حيث كان السلطان يختار عدداً من المماليك بعد تخرجهم في الطباق(٤٣). ويختص بهم لصفات معينة فيتدرجون قبل تأميرهم في وظائف الجمدارية(٤٤) والسلحدارية(٤٥). وترتيب ظهور رنك السلحدار حسب تصنيف الرنوك التاسع(٤٦)، وقد اتخذه الأمير قجليس بن عبدالله (المتوفى في الثلاثاء ١٥ صفر سنة ٧٣١هـ/ ١٢٣٠م)(٤٧)، وقد ذكر ابن تغرى بردى في النجوم الزاهرة أن وظيفة أمير السلاح لم تكن رتبة تلك الأيام وإنما كان أمر الأمير أنه يحمل السلاح للسلطان ويناوله إياه في الحروب وفي عيد النحر وربما كان يجلس حيثما جلس، واستمر ذلك إلى أوائل سلطنة الظاهر برقوق(٤٨) الذي ولي السلطنة في ولايته الأولى يوم الأربعاء (١٩ رمضان سنة ٧٨٤هـ/ ١٣٨٢م) واستمرت ست سنين وثمانية أشهر وسبعة عشر يومًا(٤٩). وحدث أنه لما استقر في ملكه خلع على الأمير الطنبغا الكوكائي أمير سلاح ثم حدث أن خلعها على الأمير الطنبغا المعلم لما استقر الأول في الحجوبية عوضًا عن سودون الشيخوني، وهذا مما يدل على أن وظيفة إمرة سلاح كانت رتبة مستقلة منذ ذلك الوقت(٥٠) ولذلك يعتبر السلطان الظاهر برقوق أول من رتب ذلك.

٢ - الألقاب الواردة على المشكاة

احتوى بدن المشكاة على سلسلة من الألقاب افتتحت بلقب دعائي وهو (عز لمولانا) ثم بالألقاب الخاصة بالسلطان الملك، ثم نعوت لذلك السلطان وهي: العالم والعادل والمجاهد، وأغفلت اسم التعريف الخاص بصاحب المشكاة مثل الناصر أو الظاهر أو المؤيد أو الأشرف مما يزيد صعوبة نسبة المشكاة لصاحبها مباشرة اعتماداً على الألقاب الواردة، وفيما يلي تحليل لتلك الألقاب.

عز لمولانا: ذاع استعمال لقب «المولى» مضافًا إلى ضمير جمع المتكلم فقيل «مولانا» واستعمل هذا اللقب للخلفاء في العصر الفاطمي، ومن أمثلة ذلك إطلاقه على الحاكم بأمر الله في نص كتابي على باب خشبي في جامع الأزهر محفوظ بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة(٥١)، وصار من أهم ألقاب السلاطين ابتداء من عصر السلطان صلاح الدين(٥٢).

وفي العصر المملوكي أطلق على معظم السلاطين منهم حسام الدين لاجين سنة (٦٩٦هـ/ ١٢٩٦م) ووجد بكثرة على مشكاوات باسم السلطان حسن مؤرخة لسنة (٧٨٨هـ/

١٣٨٦م)(٥٣)، وعلى مشكوات أخرى باسم الظاهر برقوق مؤرخة لسنة (٧٨٨هـ/ ١٣٨٦م)(٥٤) كما أطلق على السلطان قايتباى سنة (٨٨٤هـ/ ١٤٧٩م) والسلطان الغورى (٩٠٦-٩٢٢هـ/ ١٥٠٠-١٥١٦م). وأضيف إلى هذا اللقب لفظ «عز» بصيغة التعظيم.

السلطان: من ألقاب أرباب السيوف(٥٥) وفى اللغة بمعنى القهر وورثه المماليك عن الأيوبيين، وكان الظاهر بيبرس البندقدارى أول من أطلق عليه لقب سلطان الإسلام والمسلمين، وصار لقباً عاماً يطلق على الحاكم الأعلى، وكثيراً ما يلحق ببعض الصفات كالعالم والسعيد والشهيد(٥٦).

الملك: تلقب به فى العصر الفاطمى رضوان بن ولخشى لما وزر للحافظ لدين الله، فلقب بالسيد الأجل الملك الأفضل سنة (٥٣٠هـ/ ١١٣٥م) كما لقب به صلاح الدين، وفى عصر المماليك أطلق إلى جانب لقب السلطان فنعت به أيبك وقطز وبيبرس(٥٧). واستعمل أحياناً مضافًا إليه ياء النسبة كغيره من الألقاب كما جاء على مشكاة الأمير الماس الحاجب.

العالم: من الألقاب الخاصة بالسلطان(٥٨)، وفى العصر المملوكى كان يأتى مجرداً من ياء النسب كما جاء على قنينة باسم الملك الناصر يوسف حاكم دمشق (٦٥٨هـ/ ١٢٦٠م)(٥٩)، وعلى مشكاة غير معلوم صاحبها(٦٠). وغالباً ما يلحق بصيغة العامل والعادل(٦١)، وفى حالة الأمراء من رجال الدولة كان يرد بصيغة ياء النسب وهى العالمى مثلما ورد على مشكاة خاصة بأحد الأمراء(٦٢).

العادل: من ألقاب السلاطين(٦٣)، وفى اللغة عكس الجائر، وهو من أعلى الصفات لهم، لارتباط العدل بعمارة الممالك، واختصاصه بأمر الرعية وصلاح أحوالها، وقد نعت به بعض وزراء الفاطميين وعرف زمن الأيوبيين وفى زمن المماليك أطلق مجرداً من ياء النسب على السلاطين بينما ألحقت به لأكابر العسكريين من النواب أو الأمراء(٦٤).

المجاهد: من ألقاب السلطان وأرباب السيوف كنواب السلطنة(٦٥) ويعتبر ظهوره صدى لبعث روح الجهاد فى نفوس الحكام المسلمين أثناء حروبهم ضد الصليبيين، وقد نعت به الناصر محمد، واستعمل لصغار الأمراء بياء النسب «المجاهدى» ولأكابر العسكريين كنواب السلطنة فأطلق على الأمير بدر الدين بيسرى الظاهرى سنة (٦٧٥هـ/ ١٢٧٦م) على مبخرة بالمتحف البريطانى، وعلى الأمير طيبغا سنة (٧٦٥هـ/ ١٢٧٦م) فى ضريحه(٦٦).

من دراسة هذه الألقاب الواردة على المشكاة يتبين لنا أن المشكاة تخص أحد سلاطين المماليك والذى أغفل لقب التعريف به، وليست لأحد الأمراء الذين شغلوا وظيفة إمرة السلاح لأنه لو كان كذلك لافتتحت سلسلة الألقاب بلقب «المقر» أحد ألقاب الأصول الخاصة بالأمراء(٦٧)، ولم تفتتح بلقب «عز لمولانا» أحد ألقاب السلاطين العظام فى العصر المملوكى.

بالإضافة إلى خلو السلسلة من ياء النسب الملحقة بالألقاب، والتى اختصت التحف الفنية المصنوعة للأمراء بها، كما ورد على مشكاة للأمير الجوكندار عليها رنك البولو وكتابة نصها «مما عمل برسم المقر العالى السيفى الملكى الناصرى»، وكما فى مشكاة الأمير ألماس الحاجب.

ونجد هذه السلسلة على تحف معدنية متنوعة منها طست من النحاس المكفت بالفضة باسم الأمير طبطق حاكم قوص نصها «مما عمل برسم المقر الأشرف العالى المولوى المشيرى العالمى العاملى العادلى الغازى المجاهدى... طبطق الملكى الأشرفى»(٦٨).

٣ - الزخارف والألوان

حفلت المشكاة بالزخارف المتنوعة وهى كتابية ونباتية، حازت الزخارف الكتابية منها على المساحة الكبرى فى المشكاة من خلال سلسلة الألقاب المنفذة بخط النسخ المملوكى، وفى الكتابة المحورة المنفذة بالزخارف المجدولة والمضفورة أعلى الرقبة، وتعد الكتابات العربية أصدق دليل على تلك الوحدة الفنية التى تجمع بين تحف الفنون الإسلامية باعتبارها أحد العناصر الزخرفية التى قلما تخلو منها تحفة أو عمل فنى، لما تمتاز حروفها من جمال ومرونة واستقامة وأفقية تزيد من القابلية على التشكيل والتصنيف وهذا ما امتازت به الكتابات الواردة على المشكاة، حيث راعى الفنان المسلم الملاءمة بين شكل الكتابة ووظيفة العمل الفنى المنقوشة عليه.

أما الزخارف النباتية فقوامها زهور نباتية لزهرة الزنبق واللوتس بأسلوب محور، بالإضافة إلى ورود متعددة الفصوص، وجميعها منفذة بالألوان البراقة المتعددة واستخدمت فى تنفيذ هذه الزخارف طريقة التذهيب والطلاء بالمينا وهو أسلوب زخرفى أصبح مميزاً للأوانى الزجاجية وخاصة المشكاوات خلال العصر المملوكى، وقد استخدمت ألوان المينا المتعددة كالأزرق للكتابات والأبيض والأحمر



لوحة رقم (١)



لوحة رقم (٢)

للرنوك، والألوان المتعددة والبراقة للزخارف النباتية.

وعملية تنفيذ الزخرفة والطلاء بالمينا تمر بمراحل متعددة على النحو التالى(٦٩):

١ - رسم الخطوط الخارجية للزخارف بواسطة الريشة وملء المساحات الكبيرة بالفرشاة.

٢ - حرق الآنية فى الفرن الخاص بذلك.

٣ - تحديد موضوع الرسم باللون الأحمر.

٤ - الطلاء بالمينا حسب اللون المطلوب والقوام المتفاوت في السمك، وتكتسب المينا لونها من نوع الأكسيد المستخدم، فأكسيد النحاس يعطى اللون الأخضر وأكسيد الحديد يعطى اللون الأحمر وأكسيد القصدير يعطى اللون الأبيض المعتم، أما اللون الأزرق الذى يشتهر به الفن الإسلامى فمن مسحوق اللازورد والزجاج الشفاف.

الخاتمة

أفضل ما يقال فى نهاية هذه الدراسة، هو أن هذه المشكاة غنية بالعناصر الفنية والزخرفية، وأنها معبرة تماماً عما قاله «جرابار» فى وصفة للفن الإسلامى بأنه فن ذو ذوق عال يحول البسيط والمتواضع إلى نفيس راق، وأنه يميل إلى تزيين السطوح وكراهية الفراغ، هذا ما نجده بحق ممثلاً فى هذه المشكاة فلا يكاد يخلو جزء منها من زخرفة مع تناسق فى استخدام الألوان وتنسيقها وتوزيع المساحات، ولعل ما يجب قوله هو تأريخ هذه المشكاة ومحاولة الوقوف على تصنيف تاريخى مناسب لها خاصة وأنها لم تحتو على اسم صاحبها.

وبعد دراسة الألقاب الواردة عليها وما بها من رنوك وزخارف نخلص إلى ما يلى:

١ - المشكاة تخص سلطاناً وليس أميراً وقد اتخذ هذا السلطان السيف شعاراً له.

٢ - أرجح أن يكون هذا السلطان هو الظاهر برقوق وأنها تنتمى لمجموعته المؤرخة لسنة (٧٨٨هـ/ ١٣٨٦م) ولا أميل لإرجاعها لمجموعة السلطان حسن وهى أغنى مجموعة من حيث العدد ومؤرخة لسنة (٧٦٤هـ/ ١٣٦٣م) وذلك للأسباب الفنية والتاريخية التالية:

أولاً: ذكر ابن تغرى بردى فى النجوم الزاهرة إن السلطان الظاهر برقوق فى ولايته الأولى عد إمرة السلاح وظيفة، وهو أول من رتب ذلك، فليس من المستبعد أن يكون هو نفسه اتخذ من السيف شعاراً له.

ثانياً: قياساً على مشكاة ترجع لعصره وتتشابه مع هذه المشكاة فى التكوين العام، وشكل الكتابات والزخارف، ومؤرخة لسنة (٧٨٨هـ/ ١٣٨٦م). (شكل ٩).

ثالثاً: وجود خطوط المينا البيضاء التى تربط بين حروف الكتابات على بدن المشكاة موضع الدراسة ومشكاة أخرى ترجع لعصر السلطان برقوق مؤرخة لسنة (٧٨٨هـ/ ١٣٨٦م) (شكل ١٠).

وعليه فخلاصة القول إن هذه المشكاة التى تعتبر إضافة جديدة لمشكاوات العصر المملوكى ترجع لعصر المماليك فى مصر فى أواخر القرن (٨هـ/ ١٤م) مع ترجيح إرجاعها لعصر السلطان الملك أبو سعيد سيف الدين برقوق بن آنص العثمانى اليلبغاوى الجركسى السلطان الخامس والعشرين من سلاطين المماليك بالديار المصرية وأول ملوك الجراكسة وإنها انتقلت من المكان المخصص لها حتى وصلت إلى زاوية الشناوى بالوجه البحرى.

الهوامش

(١) **القرآن الكريم**: سورة النور، آية ٣٥ (٣٥/٢٤).
(٢) الفيروز آبادى: **تنوير المقباس من تفسير بن عباس**، دار الفكر، بيروت ص٢٢٠.
- شهاب الدين الألوسى (ت ١٢٧٠هـ/ ١٨٥٣م): **روح المعانى فى تفسير القرآن العظيم والسبع المثانى**، بدون تاريخ، جـ١٨، ص١٦٦.
- محمد جمال الدين القاسمى: **محاسن التأويل**، جـ١٢، ص٤٥٢٤.
- د. عبدالله محمود شحاته: **تفسير سورة النور**، طبعة سنة ١٩٨٧م، ص١٧٥، ١٨٢، ١٨٣.
(٣) تستعمل لفظة مشكاة كمصطلح معمارى فى الجزائر للتعبير عن التجاويف الرأسية أو الطاقات المعقودة التى قد توجد فى المنارات، أو الجدران الداخلية أو واجهات الجوامع.
د. صالح بن قربة: **المئذنة المغربية الأندلسية فى العصور الوسطى**، الجزائر، ١٩٨٦، ص١٥.

(٤) كان لبعض العلماء الأجانب فضل السبق فى دراسة التحف الزجاجية بصفة عامة والمشكاوات بصفة خاصة نذكر منهم:

- Artien Yusuf., **Description de six lampes en verre émaillé**, BIE 2nd Series VV, 1887, pp. 154-210.
- Dimand., **Handbook of Muhammadan Art**, 2nd ed., New York, 1958.
- Herz., **Catalogue Raisonné des Monuments exposés dans le musée national de l'art Arabe**, 2nd ed, Cairo, 1906.
- Lamm., Mittelalterliche Gläser und, **steinschnittarbeiten aus den Nahen Osten**, 2 vols., Berlin, 1929.
- Migon., **Manuel d'art muslman**, 2 vols., Paris, 1927.
- Rice., **early signed Islamic Glass**, JRAS, 1958, pp. 8-16.
- Weit (G.,) **«Lampes et Bouteilles en verre Emaillé»**, Catalogue Général du musée Arabe de Caire, Cairo, 1929.

كذلك كان لبعض العلماء والباحثين المصريين إسهاماتهم المحمودة فى هذا المجال ومنهم:

- د. آمال العمرى: دراسات حول بعض **التحف الإسلامية المكتشفة فى قوص**، مجلة الحوليات الإسلامية، القاهرة ١٩٦٧م.
- د. حسن الباشا: **المشكاة فى الفن الإسلامى**، مجلة منبر الإسلام، العدد ٣، ربيع الأول سنة ١٣٨٧هـ/ يونية ١٩٦٧م.
- حسن الهوارى: **رسالة فى وصف محتويات دار الآثار العربية** (متحف الفن الإسلامى)، القاهرة، ١٩٢٧م.
- د. زكى محمد حسن: **فنون الإسلام**، القاهرة، ١٩٤٨م.
- سعاد جمعة: **فن تشكيل وزخرفة الأوانى الزجاجية فى العصور الإسلامية**، مجلة منبر الإسلام، العدد ١٢، ذو الحجة سنة ١٣٩٧هـ/ نوفمبر ١٩٧٧م.
- د. مايسة محمود داود: **المشكاوات الزجاجية فى العصر المملوكى**، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة القاهرة، ١٩٧١م.
- محمد مصطفى: **الدليل الموجز لمتحف الفن الإسلامى**، القاهرة، ١٩٥٥م.

(٥) د. زكى محمد حسن: **فنون الإسلام**، القاهرة، ١٩٤٨م، ص٥٩٩.

(٦) قيل: إن أصل كلمة مشكاة يجوز أن يكون عربيًا وهو مشكوة، فقلبت الواو ألفا لتحركها وانفتاح ما قبلها مثل الصلاة، فتجمع على مشكاوات أو مشكايات، وقيل إن أصلها حبشى وقيل إنه رومى.
الألوسى: المصدر السابق، جـ١٨، ص١٦٦.

(٧) د. حسن الباشا: **المشكاة فى الفن الإسلامى**، مجلة منبر الإسلام، ربيع الأول ١٣٨٧، ٩ يونية ١٩٦٧، ص١٢٤.

(٨) د. زكى حسن: المرجع السابق، ص٦٠٢.

- MMS. Metropolitan museum studies, New York.

(٩) حسن الباشا: المرجع السابق، ص١٢٤.

(١٠) **معرض الفن الإسلامى فى مصر**: فى الفترة من ٤-٣٠ أبريل، القاهرة، ١٩٦٩، ص٢٠٧.

(١١) سعاد جمعة: **فن تشكيل وزخرفة الأوانى الزجاجية فى العصور الإسلامية**، مجلة منبر الإسلام، العدد ١٢، السنة ٣٥، ذو الحجة ١٣٩٧، نوفمبر ١٩٧٧، ص١٧٢: ص١٧٤.

(١٢) حسن الباشا: المرجع نفسه، ص١٢٥.

(١٣) حسن الباشا: المرجع نفسه، ص١٢٥.

(١٤) أولج جرابار- ترجمة كتاب- Treasures of Islam، مراجعة د. أحمد عبدالرازق، جينيف ١٩٨٥م، ص١٧.

(١٥) عن وظيفة المنشآت الدينية المملوكية، انظر، د. محمد حمزة الحداد: **العلاقة بين النص التأسيسى والوظيفة والتخطيط المعمارى للمدرسة فى العصر المملوكى**، بحث مستخرج من سلسلة تاريخ المصريين، العدد ٥١، سنة ١٩٩١، ص٢٧١: ص٣٨٦.

(١٦) حسن الباشا: المرجع نفسه، ص١٢٥.

(١٧) من بين هؤلاء الصناع، ورد اسم صانع مشكاة باسم الأمير ألماس الحاجب أحد أمراء الناصر محمد، فى كتابه نصها «عمل العبد الفقير على بن محمد المكى غفر الله» والمشكاة مؤرخة لسنة (٧٣٠هـ/ ١٣٣٠م) عليها رنك الهدف وتحمل كتابه نصها «مما عمل برسم الجامع المعمو [ر] بذكر الله تعالى وقف المقر العالى السيفى ألماس أمير حاجب الملكى الناصرى.

Gaston Wiet, **Catalogue Général du musée Arabe du Cair - Lamp et Bouteilles en verre Emaillé**, 1982, p123.

ويحتفظ متحف المتروبوليتان بمشكاة باسم الأمير قوصون (٧٣٠هـ/ ١٣٣٠م) تحتوى على اسم الصانع نفسه.
زكى حسن: المرجع السابق، ص٦٠٨.

(١٨) زكى حسن: المرجع نفسه، ص٥٩٩.- **معرض الفن الإسلامى فى مصر**: ص.ص٢١٢-٢١٣.

- إسماعيل أحمد إسماعيل: **الزجاج المموه بالميناء**، منبر الإسلام، العدد ٦، السنة ٣٣، يونيو ١٩٧٥.
- د. أحمد عبدالرازق أحمد: **الوحدة فى الفنون الإسلامية**، مجلة المتحف العربى، عدد يناير- فبراير- مارس ١٩٨٧، ص٣٥.

(١٩) حسن الباشا: **قاعة بحث فى العمارة والفنون الإسلامية**، دار النهضة العربية، ١٩٨٨، ص١٨٨ نقلاً عن مايسة داود، رسالة ماجستير- المشكاوات الزجاجية فى العصر المملوكى، كلية الآداب، جامعة القاهرة، ١٩٧١م.

(٢٠) عثرت على هذه المشكاة أثناء قيامى بالمرور على لوحة أثرية ببلدة محلة روح، وكانت لدى أحد العاملين بجامع الشناوى بالبلدة نفسها، وكان قد احتفظ بها لديه بعد تهدم الجامع الأصلى والتى كانت هذه المشكاة من بين محتوياته، وقد قمت باستلامها منه وتم إيداعها تفتيش آثار المحلة الكبرى، ثم انتقلت فيما بعد إلى مخازن منطقة الآثار الإسلامية بوسط الدلتا والكائنة فى البندارية، حيث توجد المشكاة الآن هناك.

(٢١) ترجم له الشعرانى فى طبقاته فقال عنه إنه من الأولياء الراسخين، أهل الإنصاف والأدب، توفى سنة (٩٣٢هـ/١٥٢٥م)، وذكر أنه دفن بزاوية بمحلة روح وقبره بها ظاهر يزار.

- عبدالوهاب الشعرانى: **الطبقات الكبرى**، دار الجيل، بيروت، الطبعة الأولى ١٩٨٨، جـ٢، ص١٣٢.

والجامع الذى وصفه الشعرانى وكذلك على مبارك فى **الخطط التوفيقية** بأنه زاوية قد تهدم وأزيلت معالمه ولم يتخلف منه الآن سوى لوحة رخامية مثبتة فى جدار الضريح تخص أحد أحفاد الشيخ

الشناوى ويدعى على بندق والمتوفى سنة (١١٨٦هـ/١٧٧٢م) - انظر ترجمته فى **عجائب الآثار فى التراجم والأخبار**، الجبرتى، جـ١، ص٣٧٦.

(٢٢) ذكرها على مبارك فى خططه فقال إنها قرية صغيرة من مديرية الغربية بمركز محلة منوف قبلى ناحية صنفط (صفط تراب الحالية) بنحو ألف متر، وشرقى ناحية دمشيت بنحو أربعة آلاف وخمسمائة متر، وبهذه البلدة زاوية للشيخ محمد الشناوى وقبره بها ظاهر يزار.

- على مبارك: **الخطط التوفيقية لمصر القاهرة ومدنها القديمة والشهيرة**، بولاق ١٣٠٥هـ، جـ١٥، ص٢٩.

(٢٣) ترجع أصول هذا الجامع للقرن الثامن الهجرى، الرابع عشر الميلادى، وتم تجديده سنة (١١٨١هـ/ ١٧٦٧م)، وكان يعد من أكبر المساجد الجامعة بمدينة فوه وأشهرها، وقد تهدم حاليًا وبنى على الطراز الحديث.

انظر محمد عبدالعزيز السيد: **عمائر مدينة فوه فى العصر العثمانى**، رسالة دكتوراه غير منشورة، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٩١م، ص١٣٠: ص١٤٢.

(٢٤) حسن عبدالوهاب: **طرز العمارة الإسلامية فى ريف مصر**، مجلة المجمع العلمى المصرى، مجلد ٣٨ سنة (١٩٥٦-١٩٥٧)، ص.ص٣٨-٣٩.

(٢٥) محمد عبدالعزيز: المرجع السابق، ص١٣٢-نقلاً عن مايسة داود، المرجع السابق، ص٤٢٥.

(٢٦) ينتج هذا العيب عن تشكيل المشكاة ولا يعد دليلاً على رداءة الصناعة، بل هو عيب فى الزجاج الشرقى بصفة عامة يرجع لحبيبات الرمال الداخلة فى تكوينه.

(٢٧) من أبرز الدراسات التى تناولت الرنوك الإسلامية تلك الدراسة التى قام بها على سبيل المثال:

Mayer, saracenic Heraldy, oxford 1934.

- د. محمد مصطفى: **الرنوك المملوكية**، مجلة الرسالة، ١٩٤٠.
- د. جمال محرز: **الرنوك المملوكية**، مجلة المقتطف، ١٩٤١.
- د. أحمد عبدالرازق: **الرنوك على عصر سلاطين المماليك**، بحث مستخرج من مجلة الجمعية المصرية للدراسات التاريخية، مجلد ٢١، سنة ١٩٧٤، ص٦٧: ص١١٦.

(٢٨) د. أحمد السعيد سليمان: **تأصيل ما ورد فى تاريخ الجبرتى من الدخيل**، دار المعارف، ١٩٧٩، ص١١٥.

(٢٩) د. أحمد عبدالرازق: المرجع السابق، ص.ص٩٢-٩٣.

(٣٠) د. أحمد عبدالرازق: الرنوك، ص٦٧.

(٣١) د. أحمد عبدالرازق: الرنوك، ص٨٩، وانظر حاشية ١١٢.

(٣٢) تحريف قصر آق بردى وهو قريب السلطان قايتباى وكان قد قرره فى الدوادارية بعد مقتل الأمير يشبك من مهدى، وأسكنه داره وأعطاه جميع ما بها، وحرفها العامة إلى حوش بردق وموضعها قريب من مدرسة السلطان حسن.

مكس هرتز: **جامع السلطان حسن بمصر**، ص١١، بتلخيص عن ابن إياس.

(٣٣) Wiet, op. Cit, pl. LXXXIX.

(٣٤) د. أحمد عبدالرازق: المرجع السابق، ص٩٣.

(٣٥) د. أحمد عبدالرازق: المرجع نفسه، ص٩٣.

(٣٦) Sarwat Okasha, **Encylopadic Dictionary of cultural termes**, p. 45.

(٣٧) د. أحمد عبدالرازق: نفسه، ص٦٩.

(٣٨) Okasha, Op. cit., p. 45.

(٣٩) عبدالرازق: المرجع نفسه، حاشية ٤١.

(٤٠) القلقشندى: **صبح الأعشى فى صناعة الإنشى**، طبعة ١٩٥٠، جـ٥، ص.ص٤٥٥-٤٥٦.

(٤١) القلقشندى: المصدر السابق، جـ٥، ص٤٦٢.

(٤٢) عبدالرازق: المرجع نفسه، حاشية ١٢.

(٤٣) **الطباق** - أشبه بالمدارس العسكرية اليوم، وكانت توجد فى أماكن متفرقة فى القاهرة، وقد بلغ عددها اثنتى عشرة طباقا، وقد شاهد المقريزى طباق القلعة حيث قال - أدركنا بالقلعة البيوت التى يقال لها الطباق.

- د. عبدالمنعم ماجد: **نظم سلاطين المماليك ورسومهم فى مصر**، الأنجلو، ١٩٦٤، ص١٥.

(٤٤) كلمة فارسية معناها ممسك الثياب، والجمدار هو الأمير الذى يقوم بإلباس السلطان ثيابه، ورنكه البقجة.

القلقشندى: المصدر السابق، جـ٥، ص٤٥٩ - وكان كاترمير أول من فسر هذا الرنك فى كتابه

Histoire des sultans Mamlouks de l'Egypt

انظر أحمد عبدالرازق: المرجع السابق، حاشية ٤٦.

(٤٥) السيد الباز العرينى: **المماليك**، بيروت ١٩٦٧، ص١٣٤.

(٤٦) عبدالرازق: المرجع نفسه، ص١٠٠.

(٤٧) ابن تغرى بردى: **النجوم الزاهرة فى ملوك مصر والقاهرة**، طبع دار الكتب، جـ٩، ص٢٨٧.

(٤٨) ابن تغرى بردى: المصدر السابق، جـ٩، ص٢٨٧.

(٤٩) ابن تغرى بردى: المصدر نفسه، جـ١٢، ص١٠٥.

(٥٠) ابن تغرى بردى: المصدر نفسه، جـ١١، ص٢٢٧.

(٥١) د. حسن الباشا: باب الحاكم بأمر الله، **كتاب القاهرة تاريخها، فنونها وآثارها** بالاشتراك مع آخرين، مؤسسة الأهرام، القاهرة، ١٩٧٠، ص.ص٥١٤-٥١٥.

(٥٢) د. حسن الباشا: **الألقاب الإسلامية فى التاريخ والوثائق والآثار**، دار النهضة العربية ١٩٧٨، ص٥٢٠.

(٥٣) Wiet, op. cit., pl. XXV, XIII, XIVI.

(٥٤) Wiet, Ibid., pl. XXV, XLII, XLVI.

(٥٥) ألقاب السيوف سبعة وهى الخليفة - الملك - السلطان - الوزير - الأمير - الحاجب - صاحب الشرطة.

القلقشندى: المصدر نفسه، جـ٥، ص٤٤٤: ٤٥١.

(٥٦) حسن الباشا: الألقاب، ص.ص٣٢٨-٣٢٩.

(٥٧) حسن الباشا: الألقاب، ص.ص٤٩٩-٥٠٠.

(٥٨) القلقشندى: المصدر نفسه، جـ٦، ص١٩.

(٥٩) Wiet, Ibid., pl. I.

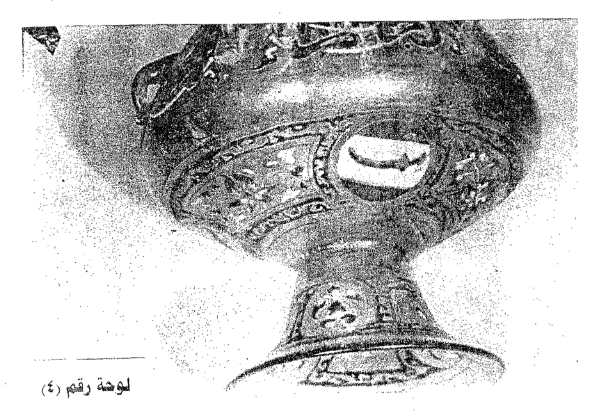
(٦٠) Wiet, Ibid., pl.XIX.

(٦١) أحمد عبدالرازق: **أضواء على المسجد الأقصى وبعض الكتابات الأثرية فيه**، بحث مستخرج من المجلة التاريخية المصرية، مجلد ٢٧ سنة ١٩٨١، ص٩٨، ص١٠١، ص١٠٣.

(٦٢) حسن الباشا: الألقاب، ص٣٩٠.
(٦٣) القلقشندى: المصدر السابق، جـ٦، ص١٩.
(٦٤) حسن الباشا: الألقاب، ص٣٨٨.
(٦٥) القلقشندى: المصدر نفسه، جـ٦، ص٢٦.
(٦٦) حسن الباشا: الألقاب، ص٤٥٢.
(٦٧) حسن الباشا: الألقاب، ص٨٩.
(٦٨) د. امال أحمد حسن العمرى: **دراسات حول بعض التحف الإسلامية المكتشفة فى قوص**، الحوليات الإسلامية، القاهرة ١٩٦٧.
(٦٩) سعاد جمعة: المرجع السابق، ص١٧٤.



لوحة رقم (٣)



لوحة رقم (٤)



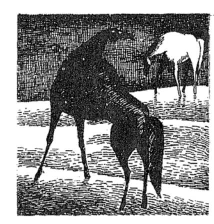
الأشكال الفولكلورية : الحكايات النثرية

تأليف: وليام باسكوم
ترجمة: محمد بهنسى

المصـــدر: Sacred Narrative. Readings in the Theory of Myth. Edited by Alan Dundes (Berkeley: University of California Press, 1984).

المهمة الأولى فى دراسة الأسطورة تكمن فى التعريف بما يعنيه ذلك المصطلح. ما الأسطورة؟ وكيف تختلف عن الأشكال الأخرى من الحكايات الشعبية folk narrative مثل الحدوتة الشعبية folk tale والقصة الخرافية legend لا شىء يغضب الباحث الفولكلورى أكثر من أن يسمع زميلاً له من أقسام الأنثروبولوچيا أو الأدب وهو يستخدم كلمة الأسطورة بشكل غير محدد للإشارة الخاطئة إلى تيمة متعلقة بالأنماط الأولية archetypal والتى قد تكمن خلف رواية أو قصيدة على أنها ذات طابع أسطورى.

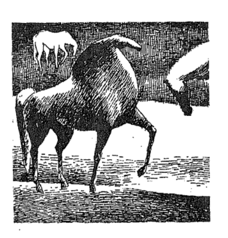
منذ أيام الأخوين جريم فى أوائل القرن التاسع عشر هناك اتفاق عام بين العلماء حول التمايزات النوعية بين الأسطورة myth والحدوتة الشعبية والحكاية الخرافية. ويقوم «وليام باسكوم» الأستاذ السابق لعلم الأنثروبولوچيا بجامعة كاليفورنيا، بعمل مسح شامل لهذه الأنواع التقليدية اعتماداً على تقارير ميدانية قام بها علماء أنثروبولوچيا بارزون. وبشكل عام فإن تعريفات باسكوم للأسطورة والحدوتة الشعبية والحكاية الخرافية تعد تعريفات مشتركة بين معظم علماء الفولكلور.



عند تقييم أنواع الحكاية الشعبية، من المهم أن نميز بين الفئات التحليلية والفئات الأهلية analytic and native categories. إن الفئات التحليلية هى تلك الفئات التى يحددها أو يفرضها علماء الفولكلور، أما الفئات الأهلية أو العرقية فتشير إلى التمايزات التى يضعها الأعضاء المحليون لثقافة بعينها. فى بعض الأحيان تتلاءم الفئات التحليلية مع الفئات الأهلية. وفى بعض الأحيان الأخرى، تختلف هاتان الفئتان عن بعضهما البعض. وعلى سبيل المثال، تميز بعض الأنظمة النوعية بين الحكايات الحقيقية والحكايات

المختلقة، وهما نوعان أساسيان من الفئات الحكائية. إن الأسطورة والحكاية الخرافية يمكن جمعهما معًا باعتبارهما حكايات حقيقية، وذلك بخلاف الحدوتة الشعبية التى تقع تحت بند الحكاية المختلقة. ومن المهم أن نلاحظ فئات الحكايات الأهلية فى أثناء العمل الميدانى، غير أن محللى الحكايات الشعبية لا يقتصرون بالضرورة على الفئات الأهلية، وقد يفضلون توظيف الفئات عبر الثقافية مثل الأسطورة والحدوتة الشعبية والحكاية الخرافية.

عند التفريق بين الأسطورة والحكاية الخرافية والحدوتة الشعبية، قد يكون من المفيد أن نفكر وفقًا لاستعارة الساعة الرملية الفارغة. إن الساعة الرملية - فى هذا السياق - تمثل الزمن الفعلى. وتقع الحدوتة الشعبية خارج الزمن المعتاد (قارن ذلك بتعبير: «كان ياما كان») ولا يمكن أن تمثلها صورة الساعة الرملية. لنتصور أن منتصف الساعة الرملية يرمز إلى لحظة الخلق؛ أى خلق الإنسان والعالم. إن الأسطورة سوف تقع قبل هذا الوقت وحتى لحظة الخلق. أما قاع الساعة الرملية، فهو ذو نهاية مفتوحة، مما يرمز إلى غياب الزمن قبل الأسطورة، حيث إنه من الصعب تصوّر وجود زمان أو مكان قبل الأسطورة، وليس هناك سوى بعض الأمثلة القليلة نسبيًا عن الخلق من عدم. إن الخالق عادة ما يأخذ بعض المواد الموجودة فعليًا ثم يقوم بتشكيلها على شكل إنسان. ويندر أن يوجد تفسير ما لأصل المادة قبل تشكيلها. وحتى النظريات العلمية الحديثة - إذا قمنا بفحص نقدى لمقدماتها الأولية - تعجز عن تقديم تفسير للأصول الأولى للمادة والعالم. أما الحكاية الخرافية فتقع فى الجزء الأعلى من الساعة الرملية، وهى تحدث عقب لحظة الخلق. أما قمة الساعة، فمثلها مثل قاع الساعة سواء بسواء؛ فهى ذات نهاية مفتوحة، مما يرمز إلى غياب الزمن بعد الحكاية الخرافية، مثلما يرمز قاع الساعة إلى غياب الزمن قبل الأسطورة. وبعض الحكاية الخرافية ليست لها نهاية، مثل قصة اليهودى التائه الذى يظل تائهًا، أو قصة الهولندى الطائر الذى يظل يعبر البحار السبعة، وكذلك قصة المنزل المسكون بالعفاريت، والذى يظل مسكونًا. إن معظم الحكايات الخرافية تميل إلى التعنقد حول قمة الساعة الرملية. وبينما تعتمد استعارة الساعة الرملية على النمط الخطى للزمن، فإن هذا النمط يعد نموذجًا شارحًا للفرق بين الأسطورة والحكاية الخرافية.



وهناك نقطة أخرى يجب أن نعيها عند قراءة مقال الأستاذ «باسكوم»، وهذه النقطة تتعلق بالفوارق الكيفية بين الأنواع السردية. وبشكل عام، ليس هناك أساطير كثيرة فى العالم. وقد يكون من الصحيح أن العالم يحفل بكثير من أساطير الخلق، مثل أساطير خلق الإنسان، ومثل التفسيرات المتعلقة بأصل الموت وغير ذلك، إلا أن كل ثقافة تحمل داخلها عددًا متناهيًا من الأساطير. وعلى العكس من ذلك، هناك الكثير والكثير من الحواديت الشعبية؛ فمقابل كل عشر أساطير، هناك المئات من الحواديت الشعبية، وأيًا كان عدد هذه الحواديث فهى لا تقارن عدديًا بالحكايات الخرافية؛ فهناك الآلاف والآلاف من الحكايات الخرافية التى تنسج حول القديسين والشخصيات السياسية، التى تعد موضوعًا مهمًا من مواضيع الحكايات الخرافية. وكل القصص التى كتبت حول يسوع المسيح أو حول جورج واشنطون ليست من الناحية الفنية إلا حكايات خرافية. وحينما يفكر المرء فى مخلوقات ما فوق الطبيعة، مثل الحوريات والأشباح والعفاريت والوحوش، فإن المرء يدرك

العدد الهائل للحكايات الخرافية فهناك حكايات خرافية كثيرة يتم خلقها؛ فقصص مثل وحش «لوخ نسى»، وذى القدم الكبيرة والأطباق الطائرة ليست سوى الحكايات الخرافية الخاصة بالقرن العشرين، والتى تعد جزءًا من الحياة فى ذلك القرن(*).

يهدف هذا المقال إلى تعريف الأسطورة والحكاية الخرافية والحدوتة الشعبية(١). إن هذه المصطلحات الأساسية فى علم الفولكلور استخدمت بشكل غير محدد، وكانت موضع خلاف بين الفولكلوريين مثل طبيعة علم الفولكلور ذاتها. إن التعريفات والتصنيفات لا تبعث دائماً على الاهتمام، كما أنها ليست بالضرورة مثمرة دائماً. ولكن علم الفولكلور بحاجة ماسة إلى تحديد مصطلحاته الأساسية وتوضيحها مثله مثل أى مجال دراسى آخر؛ ذلك لأنه من العلوم التى أصيبت بلعنة التعريفات المتناقضة والمتضاربة. وهذا المقال لن يسهم بأى شىء ما لم يؤدى إلى بعض الاتفاق بين علماء الفولكلور حول هذه المصطلحات، وما لم يتم قبول تعريفات نهائية لبعض هذه المصطلحات. وأنا لا أدعى لنفسى أية أصالة فى التعريفات المطروحة هنا. على العكس، إن الجدال الأساسى الذى يدعم هذه التعريفات هو ما اكتشفه وتعارف عليه دارسو الفولكلور فى المجتمعات الأوروبية الأمية. لقد وجدت أن هذه التعريفات دالة خلال عشرين عاماً من تدريس الفولكلور، وهذه التعريفات تبدو واضحة وبديهية إلى الحد الذى يجعلنى أتعجب من الخلافات التى نشأت بشأنها. وهناك اقتراح قد يكون غير تقليدى، ولكنه غير مسبوق، بأن هذه الأشكال الثلاثة المهمة من الفولكلور يمكن اعتبارها أنواعاً فرعية من فئة شكلية أكثر اتساعاً، وهى الحكاية النثرية. وهذا الاقتراح يوفر نظاماً تصنيفياً؛ حيث يتم وضع هذه الأنواع داخل فئة واحدة يتم تعريفها من ناحية الشكل فقط، مثلها فى ذلك مثل الفئة الشكلية للأمثال والألغاز والأنواع الأخرى من الفنون اللفظية(٢).

الحكاية النثرية:

أعتقد أن مصطلح الحكاية النثرية Prose Narrative يعد ملائماً لفئة منتشرة ومهمة من الفنون اللفظية تشتمل على الأساطير والحكايات الخرافية والحواديت الشعبية. وهذه الأشكال الثلاثة ترتبط فيما بينها برباط واحد، وهو أنها حكايات منثورة. وهذا، فى واقع الأمر، ما يميزها عن الأمثال proverbs، والألغاز riddles، والمواويل ballads، والقصائد poems وغيرها من الأشكال الأخرى من الفنون اللفظية على أساس السمات الشكلية البحتة. إن مصطلح الحكاية النثرية أقل التباساً من مصطلح الحدوتة الشعبية؛ لأن المصطلح الأخير يستخدم من قبل علماء الفولكلور ليعنى الحدوتة Märchen. واستخدامه يسمح لنا بمعادلة المصطلح الإنجليزى Folktale بالمصطلح الألمانى Märchen، كما أفعل هنا. ومن ثم، أمكننى الاستغناء عن المصطلح الأخير.

وهناك الكثير من علماء الفولكلور الأمريكان الذين يستخدمون مصطلح Märchen باللغة الإنجليزية لأنهم يستعملون مصطلح Falktale ليشمل كل هذه الأشكال الفرعية، ولكن ذلك ليس ضرورياً لأن مصطلح الحكاية النثرية يؤدى ذلك الغرض. وإذا ثبت أن مصطلح الحكاية النثرية مصطلح فج أو غير ملائم، فإننى أقترح مصطلح حدوتة Tale كمقابل لغوى، غير أن ذلك المصطلح يتسم بالغموض، ومن الأفضل أن نتحدث عن الأساطير والحكايات الخرافية والحواديت الشعبية، باعتبارها حكايات، وهو المصطلح الذى يقابل مصطلح Erzählung باللغة الألمانية.

*- مقدمة لآلان دندس.

١- قدم جزء من هذا البحث فى اجتماعات جمعية الفولكلور الأمريكى فى ديترويت فى ديسمبر ١٩٦٣. وقد قرئ كذلك فى مؤتمر الفولكلوريين الأمريكان الدولى فى برشلونة عام ١٩٦٤. لقد استفدت من النقاش فى هذه الاجتماعات، واستفدت كذلك من تعليقات أرثرتيلار والآن دندس وجون جرين واى وآخرين ممن قرأوا المسودة الأصلية. كما أريد أن أشكر مؤسسة ونر جرين للبحث الأنثروبولوجى الذى مكننى من حضور هذه الاجتماعات بأسبانيا.

٢- من أجل محاولة مشابهة لتعريف الألغاز انظر:

Sir. Rohert. A. Georges and aLan Dundes" Towards a Structural Defenition of The Riddle," Journal of American Folklore 76 (1963), 111-18.



إننى لا أستطيع أن أتذكر منذ متى وأنا استخدم مصطلح الحكاية النثرية prose narrative فى محاضراتى، ولكن زمان صياغة ذلك المصطلح ومكانه أقل أهمية، فى رأيى، من زمان قبوله، ومن قام بقبوله. قام العالم «بوجز» Boggs باستخدام مصطلح الحكاية النثرية الذى يشتمل على الأسطورة والحكاية الخرافية والحدوتة فى مقاله عن التصنيف الفولكلورى عام ١٩٤٩(٣). كما استخدم ذلك المصطلح بهذا المعنى على يد «ديفين بورت» Davenport فى نقاشه للحكايات الشعبية عند قبائل «المارشيليز» عام ١٩٥٣. كما استخدمه بيرى Berry عند مناقشة «الفن المنطوق» لغرب أفريقيا عام ١٩٦١. كما أطلق «كلاركس» Clarkes على الفصل الثانى من كتاب له عام ١٩٦٣ عنوان «الفولكلور بوصفه حكاية نثرية». ومن الممكن أن نقتبس عنوان كتاب «لهرسكوفيتس»، والذى أطلق عليه «الحكاية الداهومية» وذلك فى عام ١٩٥٨، ونستطيع كذلك أن نشير إلى تأسيس الجمعية الدولية لأبحاث الحكاية النثرية، والتى عقدت اجتماعاتها الأولى فى عام ١٩٦٢، على الرغم من أن هذه العناوين لم تفرق بين الحكاية النثرية والموال. ولكى نستطيع أن نتلمس بداية هذا الاتجاه، علينا أن نعود إلى كتاب س. و. فون. سيدوف بعنوان Kindergarten Volksdichung عام ١٩٣٤(٥). ويمكن كذلك أن نرجع إلى مقولة «لفريزر» فى كتابه Apollodorus عام ١٩٢١، وهى المقولة المقتبسة أدناه. وإذا كان بوسعنا أن نقبل الحكاية النثرية باعتبارها مصطلحًا يدل على فئة أوسع من الفولكلوريات، فإنه من الممكن لنا أن نقدم تعريفات تتفرع عنه.

الحدوتة الشعبية :

الحواديت الشعبية عبارة عن حكايات نثرية مُختلقة، ولا يمكن اعتبارها عقيدة جامدة Dogma أو تاريخًا ولا أن نأخذها على محمل الجد. وهذه الحكايات قد تكون حدثت أو لم تحدث. ومع ذلك، وعلى الرغم من أنها، كما يقال، تُحكى للتسلية، فإن لها وظائف أخرى أكثر أهمية، كما توحى لنا فئة الحواديت الشعبية ذات المغزى الأخلاقى. ويمكن وضع هذه الحكايات داخل أى زمان ومكان. وهى، بهذا المعنى، ليست لها زمان أو مكان. وقد أطلق عليها اسم «حواديت الحضانة» Nursery tales ولكنها فى كثير من البلدان لا تقتصر على الأطفال فقط. وقد عرفت هذه الحواديت باسم «حواديت الجنيات» Fairy Tales، ولكن هذا الوصف غير ملائم لأن الجنيّات لا تظهر فى معظم الحواديت الشعبية. إن الجنيات والغيلان وحتى الآلهة يمكن أن تظهر فى الحدوتة الشعبية، غير أن الحدوتة الشعبية عادة ما تحكى مغامرات شخصيات إنسانية أو حيوانية. ويمكن التمييز بين أنواع فرعية من الحدوتة الشعبية مثل حواديت البشر وحواديت الشطار والمخادعين trickster tales، والحواديت غير القابلة للتصديق والحواديت التى تنطوى على مآزق وقصص الصيغ والحواديت الأخلاقية والحواديت التى تروى على لسان الحيوانات Fables. ومن الأفضل أن نصنف هذه الحكايات تحت عنوان واضح وهو الحواديت الشعبية من أن نصفها جنبًا إلى جنب مع الحكايات الخرافية والأساطير كما هو حادث. إن مثل هذه القائمة سوف تصبح لا نهائية إذا أضفنا كل الأنواع الفرعية التى يمكن تمييزها عن بعضها البعض، بما فى ذلك الحواديت التى لها مغزى محلى فقط. إن تصنيف الأنواع الفرعية للحدوتة الشعبية مثل تصنيف «سيدوف» Sydow يعد خطوة مهمة، وكذلك تصنيف الأنواع الفرعية للأسطورة والحكاية الخرافية. وقد تكون هذه الخطوة مبكرة قبل أن نتوصل إلى اتفاق حول تعريف الفئات الأساسية.

٣- Ralph Steel Boggs," Folklore Classification", Southern Folklore Quarterly 13 (1949), 166. reprinted in Folklore Americas 8 (1948), 6.

٤- Kenneth and Mary Clarke, Introducing Folklore (New Yourk, 1963).

٥- Reprinted in C.W.V. Sydow. Selected Papers on Folklore (Copenhagen, 1948). PP. 60-68 with the title tranlated as "The Categories of Prose Traditions".

جدول (١) :

الأشكال الثلاثة للحكاية النثرية:

الشكل	الاعتقاد	الزمان	المكان	التوجه	الشخصيات الرئيسية
الأسطورة	حقيقية	الماضى البعيد	عالم آخر غير ذلك العالم أو قبله	مقدس	لا إنسانية
الحكاية الخرافية	حقيقية	الماضى البعيد	عالم اليوم	زمنى أو مقدس	إنسانية
الحدوتة الشعبية	خيال	أى زمن	أى مكان	زمنى	إنسانية أو لا إنسانية

الأساطير:

الأساطير حكايات نثرية تعد، فى المجتمعات التى تُحكى فيها تقارير حقيقية لما حدث فى الماضى البعيد. وهى تقبل بوصفها يقيناً دينياً؛ ويتم تعليمها بحيث يُعتقد بها، ويمكن الاستشهاد بها باعتبارها سلطة كرد فعل على الجهل أو الشك أو عدم التصديق. إن الأساطير تجسد العقيدة، وهى عادة مقدسة ولها علاقة باللاهوت والطقوس، والشخصيات الأساسية بها ليست شخصيات إنسانية، غير أنها تتمتع بصفات إنسانية. وهى تكون على شكل حيوانات أو آلهة أو أبطال ثقافيين وقعت أفعالهم فى عالم مبكر حينما كانت الأرض مختلفة عما هى عليه الآن، أو وقعت فى عالم آخر مثل السماء أو تحت الأرض. إن الأساطير تفسر أصل العالم والجنس البشرى والموت وخصائص الطيور والحيوانات والخصائص الجغرافية وظواهر الطبيعة. وقد تحكى الأساطير قصص الآلهة وعلاقاتهم الغرامية والعائلية وأصدقائهم وأعدائهم. وقد تهدف الأسطورة إلى توضيح الطقوس وتفاصيل الشعائر ومراعاة المحاظير، ولكن هذه العناصر ليست قاصرة على الأسطورة(٦).

الحكاية الخرافية

الحكايات الخرافية حكايات نثرية تعد، كما فى الأسطورة، حكايات حقيقية بالنسبة لراويها وجمهوره، ولكنها تقع فى فترة أقل بعداً من الناحية الزمانية حين كان العالم كما هو اليوم. والحكايات الخرافية زمانية أكثر منها مقدسة(٧) وشخصياتها الأساسية شخصيات إنسانية. والحكايات الخرافية تحكى عن الهجرات والحروب والانتصارات والأعمال البطولية للأبطال وشيوخ القبائل والملوك وتوالى الأسرات على الحكم. تعد الحكايات الخرافية، من هذا الجانب، المعادل فى التراث الشفاهى للتاريخ، كما تشتمل أيضًا على الحكايات المحلية للكنوز المدفونة والجنيات والقديسين.

هذه الاختلافات بين الأسطورة والحكاية الخرافية والحدوتة الشعبية يمكن تلخيصها فى الجدول (١) . فى الجدول، أضيفت فئات الزمان والمكان والشخصيات الرئيسية فى محاولة لتوضيح بعض الخصائص الإضافية، ويعتمد تعريف هذه الأشكال الثلاثة على السمات الشكلية وعلى عنصرى الاعتقاد والزمن.

إن الأسطورة والحكاية الخرافية والحدوتة الشعبية ليست فئات مقبولة عالمياً، ولكنها تقبل باعتبارها مفاهيم تحليلية يمكن تطبيقها عبر الثقافات، حتى عندما يتم الاعتراف محلياً بأنظمة أخرى من الفئات الأهلية. إن هذه الفئات مشتقة من التصنيف الثلاثى الذى يوظفه

٦- C.W.V. Sydow, Selected Papers, pp 60-88.
إن دراسة التعريفات المختلفة للأنواع الفرعية للحواديت الشعبية، والأساطير، والحكايات الخرافية أبعد من مجال هذا البحث، ولكنى لا أستطيع أن أرى أن سيدوف قد برهن على أدعائه بأن كلا الخطوتين يجب أن يتخذ بشكل متزامن، وعلى جزمه بأن التميز بين الحدوتة الشعبية والحكايات الخرافية بواسطة الأخوة جريم ليس كافياً من الناحية العلمية.

٧- إن التعليلات الأفريقية لأصول النسب والتى تعد غريبة ومقدسة، هى، فى أعتقادى، من قبيل الحكايات الخرافية. وبالمثل فأن سير القديسين الأوروبيين يمكن أعتبارها مقدسة كذلك.

ويستخدمه علماء الفولكلور، والتى تبدو وكأنها تعكس الفئات الأهلية لشعب أوروبا. ولكن هذه الفئات يمكن اختزالها بسهولة إلى التصنيف الثنائى المعترف به فى هذه المجتمعات والذى يجمع بين أساطير الجماعة وحكاياتها الخرافية فى فئة تصنيفية واحدة. وتتميز هذه الفئة الأخيرة عن الحواديت الشعبية والتى تعد حواديت مختلقة. إن الأسطورة والحكاية الخرافية والحدوتة الشعبية ليست بالضرورة فئات تندرج تحت الحكايات النثرية، والتى يمكن أن تصنف تحتها فئات أخرى كفئات فرعية. إن الذكريات والنوادر anecdotes، سواء أكانت كوميدية أم لا، والنكات والمزاح يمكن أن يشكلا الفئة الرابعة والخامسة من هذا التصنيف. ولكن الذكريات والنوادر يتعلقان بشخصيات إنسانية معلومة للراوى ولجمهوره، ولكنها تقبل أن يعاد حكايتها بشكل متواصل يجعلها تكتسب أسلوب الفنون اللفظية، وبعضها يمكن حكايته بعد أن تكون الشخصيات المحكى عنها قد أصبحت غير معلومة فى المقام الأول. ويتم قبول هذه الفئات كحقيقة، ويمكن اعتبارها أنواعًا فرعية من الحكاية الخرافية، أو حكاية خرافية أصلية. إن قبائل «الكيم بوندو» و«المارشيليز» يميزون النادرة عن الحكاية الخرافية، كما سنرى ولكن أهل «هاواى» لا يقومون بهذا التمييز. إن النوادر ليست ممثلة فى أى دراسة رجعت إليها. وعلى العكس من ذلك، فإن النكات والمزاح لا يتطلبان الاعتقاد بهما من جانب الراوى وجمهوره، وهما، من هذه الناحية، يشبهان الحواديت الشعبية. وقد يكون من الممكن أن نميز بين النكات والحكايات النثرية الأخرى من الناحية الشكلية البحتة؛ إننى أعى تمامًا أن مثل هذا التفريق الشكلانى قد تم بالفعل. ونظرًا لأهمية النكات فى الفولكلور الأمريكى، فقد تستحق هذه الفئة تصنيفًا منفصلاً جنبًا إلى جنب مع الأساطير والحكايات الخرافية والحواديت الشعبية. غير أن هذا التقسيم قد يعكس وجهة نظر عرقية لأنه لا يوجد إلا كتابات قليلة حول النكات خارج المجتمعات غير الأمية. إن النكات والنوادر تتطلب اهتمامًا أكثر من قبل علماء الفولكلور، ولكن حتى نعرف المزيد من المعلومات عن هاتين الفئتين، وخاصة فى المجتمعات غير الأمية، فإنى أفضل أن نعتبرهما أنواعًا فرعية من الحدوتة الشعبية والحكاية الخرافية.

فى بعض المجتمعات تكون صيغة الافتتاح التقليدية للحدوتة الشعبية بمثابة تحذير للمستمع من أن الحكاية التى سوف تروى تعد قصة مختلقة، وأنها لا تدعو إلى الاعتقاد بها، ويمكن أن تتكرر هذه الملاحظة فى صيغة الختام. وهاتان الصيغتان تشكلان الإطار المحيط بالحدوتة الشعبية وتميزانها عن الأساطير والحكايات الخرافية كما تميزانها عن المحادثات المألوفة وعن الأشكال الأخرى للخطاب. وهذا يصدق على قبائل «الأشانتى» و«اليوربا» و«الكيم بوندو»، وهى قبائل أفريقية. كما يصدق على قبيلة «المارشيليز» فى المحيط الهادى، وعلى المجتمعات التى أستشهد بها هنا، كما يصدق كذلك على الفولكلور الأوروبى وذلك بتنويعاته الخاصة على صيغة «كان يا ما كان، فى سالف العصر والزمان»، وصيغة «وعاشا معًا فى تبات ونبات» يضاف إلى ذلك أنه بين قبائل «الفولانى» و«اليوربا» يتم التمييز بين الحكايات النثرية والحواديت الشعبية عن طريق تحريم سرد الحواديت الشعبية فى وقت النهار.

ونحن نطرح هنا فرضية أولية يمكن التحقق منها فيما بعد، وهو أنه إذا كانت الحكاية النثرية تبدأ بصيغة افتتاح تقليدية (حتى لو كان معناها غير معلوم)، وإذا كانت هذه الحكايات يجب أن تروى بعد حلول الظلام، فإنها لا تعد أسطورة بل حدوتة شعبية.



جدول (٢):

السمات الشكلية للحكايات النثرية

	الأسطورة	الحكاية الخرافية	الحدوتة
١ - السمات الشكلية.	لا يوجد	لا يوجد	عادة يوجد
٢ - الافتتاحية التقليدية.	لا يوجد	لا يوجد	عادة يوجد
٣ - تروى بعد حلول الظلام.	تروى بقيود	تروى بقيود	—
٤ - الاعتقاد.	حقيقية	حقيقية	قصة مختلقة
٥ - السياق.	مكان ما وزمان ما	مكان ما وزمان ما	لا وقت لها
٦ - الزمان.	الزمان البعيد	الزمان الحديث	أى زمان
٧ - المكان.	مبكراً أو في العالم الآخر	العالم كما هو اليوم	أى مكان
٨ - التوجه.	مقدس	مقدس أو زملى	زملى
٩ - الشخصيات الرئيسية.	لا إنسانية	إنسانية	إنسانية أو لا إنسانية

ويمكن - مؤقتاً - أن نقيم سلسلة من الخطوات يمكن عن طريق تتبعها أن نفرق بين الأسطورة والحكاية الخرافية والحدوتة، كما هو موضح فى جدول (٢). وليس من الضرورى أن نتبع هذه الخطوات بالترتيب الذى أوضحته، ولكن يجب التحقق من اتباع كل هذه البيانات. إن النتائج التى يعتد بها لا يمكن أن نتوصل إليها على أساس معيار واحد، مثل معيار مقدس فى مقابل زملى، وكذلك لا يمكن أن نتوصل إلى نتائج ملموسة عن طريق شكل النص ومحتواه فقط. وفى جدول (٢) يمكن أن تقتصر التعريفات المشار إليها على المعيارين الأول والرابع، أما باقى المعايير فتعد معايير اختبارية tentative.

فى هذه التعريفات، يعد الفرق بين الحقيقى والمختلق فرقاً يشير فقط إلى راوى الحكاية ومستمعيه. ولكنه لا يشير إلى معتقداتنا نحن أو إلى الحقيقة التاريخية أو العلمية أو إلى أى حكم نهائى على الحقيقة والزيف. وقد يثار اعتراض مؤداه أن الحكم هنا حكم ذاتى يعتمد على آراء الإخباريين أكثر من اعتماده على الحقيقة الموضوعية، ولكن هذا الحكم لا يقل ذاتية عن معيار المقدس والزملى، وعلاوة على ذلك، فإن هذا المعيار يسهل تطبيقه فى الواقع؛ لأن بعض اللغات تميز بين ما هو مختلق وما هو حكاية نثرية فعلية. وللأسف الشديد، فإن هذه المصطلحات لم يتم عمل تقارير بشأنها كما نريد.



إن علماء الفولكلور الذين يقتصر إسهامهم على تحديد أنواع الحكاية أو على تطبيق منهج التوزيع الجغرافى والتاريخى فى دراسة نوع معين من الحكاية قد يعتبرون هذه الفروق مبتورة الصلة بما يفعلون، لأن الدراسات التوزيعية والتاريخية تعتبر الحكايات النثرية حكاية واحدة. ولكن، ولأغراض أخرى - بما فى ذلك فهم طبيعة الحكايات النثرية ودورها فى الحياة البشرية - فإن هذه الفروق مهمة للغاية. وكما رأينا، فإن الأساطير والحكايات الخرافية والحواديت تختلف عن بعضها البعض من حيث وضعيتها داخل الزمان والمكان. كما تتميز من حيث الشخصيات الرئيسية، وكذلك من حيث توجه المستمعين نحوها. وبالإضافة إلى ذلك، فإن هذه الأنواع تختلف عن بعضها البعض من حيث وقوعها داخل سياقات اجتماعية متباينة، ومن حيث وقت روايتها ليلاً أو نهاراً، كما تختلف باختلاف الظروف التى تحدث فيها. ويمكن رواية هذه الحكايات لتحقيق أغراض مختلفة ويمكن لها أن تؤدى

وظائف مختلفة كذلك. كما أنها تختلف من حيث درجة الحرية الإبداعية الممنوحة للراوى، مثل معدل الاختلاف بين راوٍ وآخر، أو فى السهولة التى تنتشر بها على أيدى الرواة، كما تختلف من جهة عامل الملكية الخاصة للحكاية. إن اهتمام الفولكلوريين الأوروبيين من عصر الأخوين جريم وحتى الآن بالفوارق بين هذه الفئات الثلاثة لدليل كافٍ على أن هذه الفوارق ليست مهمة بالنسبة للاتجاه الأنثروبولوجى فقط، ولكنها تهم أصحاب الاتجاهات الأخرى بالدرجة نفسها.

تمشياً مع رؤيته للسحر والدين والعلم، اعتبر «جيمس فريزر» الأساطير علماً زائفاً، كما اعتبر الحكايات الخرافية تاريخاً زائفاً. وإن محاولة التمييز بين المعتقدات من حيث احتمالها للصواب والخطأ العلمى يعد محاولة مشروعة ومهمة لتحقيق بعض الغايات، ولكن حينما يتحول هذا التمييز إلى معيار وحيد لتعريف الأسطورة والحكاية الخرافية والحدوتة الشعبية، فإن هذا التمييز يسهم فى ازدياد الخلط والاضطراب. إن هذه الفئات الثلاثة لا تحتاج إلى أن تخضع لمعيار الحقيقة، وخاصة الحدوتة. إن مثل هذا الاتجاه قد يُخضع الأسطورة للتمييز الشعبى الشائع فى الاستخدام العادى، كما نقول: «إن ذلك ليس سوى أسطورة» أو كما نقول: «إن هذا يعد من قبيل الفولكلور» قاصدين بذلك، وببساطة، أن ذلك الشىء غير حقيقى. إن مثل ذلك الاتجاه يمكن رؤيته فى أعمال المؤتمر الرابع عشر لمعهد «رودس لفنجستون» للدراسات الاجتماعية، والذى كان يحمل عنوان «الأسطورة فى أفريقيا الحديثة (١٩٦٠)». فى هذا المؤتمر، تمت مساواة الأسطورة بالاعتقاد الذى يتعذر التحقق منه. أما فى الاستخدام الفولكلورى لمصطلح الأسطورة، ولمدة ما يزيد على القرن، فإن الأساطير ليست معتقدات وحسب؛ ولكنها حكايات نثرية كذلك.

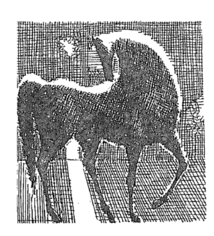
عندما تنتقل الأسطورة من مجتمع إلى آخر أثناء انتشارها يصبح من الممكن القبول والتسليم بالأسطورة والحكاية الخرافية بدون الاعتقاد بهما، وبذلك تتحول الأسطورة أو الحكاية الخرافية إلى حدوته شعبية فى المجتمع المنقولة إليه، كما يمكن أن يحدث عكس ذلك سواءً بسواء. فمن الممكن تماماً أن تتحول الحكاية داخل مجتمع ما إلى حكاية خرافية فى مجتمع آخر. كما يمكن للحكاية نفسها أن تتحول إلى أسطورة فى مجتمعٍ ثالث. زد على ذلك، أنه، وبمرور الوقت، يتقلص عدد المؤمنين بأسطورة ما داخل مجتمع محدد، وبخاصة فى فترات التحول الثقافى السريع؛ حيث يمكن نزع القداسة عن نظام اعتقادى كامل بما يشتمل عليه من أساطير. وحتى فى فترات الانعزال الثقافى، يمكن لبعض المتشككين ألا يقبلوا النظام الاعتقادى التقليدى. ومع ذلك، فإنه لمن المهم أن نعرف ما يعتقده أغلبية السكان داخل المجتمع. وكذلك يجب أن نعرف أن بعض الحكايات كانت محل اعتقاد فى السابق كأسطورة أو كحكاية خرافية. وعلاوة على ذلك، فإن الكثير من المجتمعات تفرق بين الحكايات النثرية على أساس إمكانية تصنيفها إلى فئتى حقيقى ومختلق.



٨- أنا مدين لزميلى آلان دندس لاقتراح الخطوات الإجرائية التى شرحتها فى جدول (٢) ولاقتراحات أخرى.

٩- Franz Boas, General Anthropology (Boston, 1938) p. 609.

إن حبكة ما أو نوع ما من أنواع الحكايات يمكن أن تصنف كأسطورة فى مجتمع وكحدوته فى مجتمع آخر. ولهذا يقول «بواس» Boas: «من المستحيل أن نرسم خطاً فاصلاً بين الأساطير والحواديت الشعبية»(٩). إن هذه المقولة الشهيرة، والتى قد يساء فهمها أحياناً عن طريق انتزاعها من سياقها، يمكن أن تعوق أو تردع محاولة تعريف هذه المصطلحات ولكن إذا أمكن أن نقرأ الفقرات المتعلقة بموضوعنا بعناية، فسوف يتضح أن «بواس» لم يكن بعيداً عن الاعتقاد بأن التمايزات بين الأساطير والحكايات الخرافية والحواديت الشعبية



يستحيل التوصل إليها. ولكنه كان يبدى اعتراضه على محاولات تصنيف نوع محدد من الحكايات كأسطورة أو كحدوتة.

وكان يعترض كذلك على تعريف الأسطورة عن طريق عناصرها الأساسية، وعلى اللجوء إلى مقولات معينة مثل مقولة تعبير الأسطورة عن ظواهر ما فوق الطبيعة أو تجسيدها للحيوانات والنباتات والظواهر الخارقة فى مقابل الظواهر الطبيعية. وذلك لأن هذه العناصر يمكن أن ترد فى الأنواع الأخرى من الحكايات النثرية. إننى أقبل وأعتمد كل هذه الاعتراضات.

يقول «بواس» فى مقولة مبكرة إن الالتزام الصارم بإحدى هذه المبادئ التصنيفية سوف «ينتج عنه الفصل بين الحكايات المرتبطة نوعيًا ببعضها البعض، بحيث يصنف بعضها كأساطير، والبعض الآخر كحواديت. إنه لمن البديهى أن هذه الطريقة تجلب الكثير من المصاعب»(١٠). وهذه المصاعب لا تظهر إلى الوجود طالما اعتبرنا الأساطير والحكايات الشعبية فرعين من فئة أعلى هى فئة الحكاية النثرية، كما أقر «بواس» فيما بعد، لأن اعتراضه حذف عند إعادة المقولة نفسها عام ١٩٣٨. يضاف إلى ذلك، أن «بواس» قد اقترح، فى مقولة مبكرة، تعريفات تؤدى إلى الفصل بين حكايات ترتبط فيما بينها برباط نوعى، وقد أوصى بالالتزام بـ:

تعريف الأسطوزة المعطاة بواسطة الهندى ذاته. فى ذهن المواطن الأمريكى، هناك فارق واضح بين فئتين من الحكايات؛ أولى هاتين الفئتين تتعلق بأحداث وقعت فى زمن لم يكن العالم فيه قد اتخذ شكله الحالى، عندما لم يكن الجنس البشرى يمتلك كل الفنون التى تنتمى إلى زمننا. أما الفئة الثانية فتحتوى على حكايات من زمننا الحاضر، وبتعبير آخر، فإن حكايات الفئة الأولى تعد أساطير، أما حكايات الفئة الثانية فتعتبر تاريخًا(١١).

١٠- Franz Boas. Mythology and Folk-tales of the North American Indians. Journal of American Folklore 27 (1914), reprinted in Boas, Race and Culture (New York, 1948) p. 454.

١١- Boas, Race, Language and Culture, pp. 454-55.

إن هذا الفارق يتفق مع الفارق بين الأسطورة والحكاية الخرافية. إن «بواس» يشير إلى «حواديت شعبية خيالية تمامًا» ويقول إن «الحواديت الشعبية تتوازى مع أدب الرواية الحديث». وهذا يوحى لنا بأن الهنود الأمريكيين لديهم حكايات مختلقة، ولا يتضح من مناقشات «بواس» إذا كان الهنود الحمر يميزون بين الحكايات الحقيقية وتلك المختلقة. ومع ذلك، يمكن تبرير هذا الفارق على أساس مشابه لذلك الذى اقترحه «بواس» للتمييز بين الأساطير والحكايات الخرافية وهو أن عقول شعوب كثيرة تستطيع التعرف عليهما فى أجزاء مختلفة من العالم.

فى جزر «تروبرياند» يتم التفرقة وبوضوح بين الأساطير والحكايات الخرافية والحواديت بطريقة تقترب من التعريفات المطروحة هنا. ويمكن تلخيص مقولات «مالينوسكى» الشهيرة كالآتى:

«١ - تعد «الكواكوانيو» حواديت جنيات (أى حواديت شعبية)، وهى حكايات مختلقة fec-tional، يتم تملكها على نحو خاص وتحكى بطريقة درامية. وعادةً ما تحكى هذه الحواديت بعد حلول الظلام فى شهر نوفمبر، أى بين موسمى الغرس والصيد. وتنتهى هذه الحواديت بالإشارة إلى عالم نباتى خصب وبرى، وهناك اعتقاد غامض، لا يتميز بالجدية التامة، بأن تلاوة هذه الحواديت له تأثير نافع على المحاصيل الجديدة. والوظيفة الأساسية لهذه الحكايات هى التسلية».

٢ـ تعد «الليبوجو» حكايات خرافية تعكس مقولات معرفية جدية. ويعتقد بصحتها وبأنها تحتوى على معلومات حقيقية مهمة. ولا يتم تملكها بشكل خاص، ولا تروى بالطريقة النمطية المعتادة، وليس لها تأثير سحرى. إن وظيفتها الأساسية تقديم معلومات، وهى تحكى أثناء النهار وطوال العام حينما يستفسر أى فرد عن الحقائق، غير أنها غالبًا ما تروى خلال موسم الرحلات التجارية».

٣ـ تعد «الليبيو» أساطير حقيقية ومحترمة ومقدسة. وتتم روايتها خلال عملية التحضير للطقوس، والتى تمارس فى أوقات مختلفة على مدار العام. ووظيفتها الأساسية هى تبرير الطقوس التى ترتبط بها»(١٢).

وبالمثل، وفى أمريكا الشمالية، فإن قبائل «الماندان» و«الهيداستا» و«الاريكارا» تعترف بوجود ثلاث فئات سردية تقترب كثيراً من الأسطورة والحكاية الخرافية والحدوتة عند «مالينوسكى»(١٣). وعلى الرغم من صعوبة تصنيف بعض الحكايات، إلا أن هذه الفئات تم تطبيقها على فولكلور «الاسكيمو» ويرى «إيسين» Essene أن:

الأساطير عادة ما تصنف كقصص ذات محتوى انفعالى، وخاصة هذه الأساطير التى ترتبط بعلاقة مع الدين. وتروى هذه الأساطير فى الغالب بطريقة حرفية تمامًا. ويستشهد «لانتس» Lantis بالأساطير ذات الماهية الدينية عن «رجل القمر» و«سيدة البحر العجوز». إن أفراد الاسكيمو يعتقدون أن هذه الأساطير تمثل الحقيقة المطلقة. ولا يمكن تفسير ديانة الاسكيمو تفسيراً كاملاً بدون الرجوع إلى هذه الأساطير والتى يتم تقبلها باعتبارها معتقداً دينيًا. أما الحواديت فعلى حين تحتوى على عناصر ما فوق الطبيعة، إلا أنها تعد قصصًا مختلقة من قبل سامعيها. وعادة ما يقوم الراوى (راوى الحدوتة) بالتنويع عليها داخل حدود معينة. وفى هذه القصص يستطيع الراوى استعراض براعته كراوى قصة.

وهناك نوع ثالث من القصص، وهو الحكاية الخرافية التى تحكى تاريخ الشعب الملىء بالمعاناة. وعلى الرغم من عدم دقتها دقة كاملة، فإنه يعتقد بصحتها. وحتى علماء الأنثروبولوچيا الماهرين غالباً ما ينخدعون بمصداقية هذه القصص، ويتزايد الانخداع إذا سمعوا القصة من راوٍ ماهر. إن التحليل الدقيق للحكاية الخرافية يكشف عادة عن قدر ضئيل من الحقيقة المختلطة بأنصاف الحقائق والاختلاقات المحضة. وفى معظم ثقافات العالم، يمكن الفصل بوضوح نسبى بين الأساطير والحواديت والحكايات الخرافية وتنشأ الصعوبات حينما تتسم القصة بسمات اثنين أو ثلاثة من هذه الأنواع. ويمكن للقصة نفسها أن تروى فى سياق مقدس أو سياق زمنى. ومعظم قصص الاسكيمو يتعذر تصنيفها أحياناً(١٤).

ويقول لاينتيس فى معرض استشهاده بأيسين:

فى أدب «النونى ڤاك» تعتبر حكايات الغراب والنوادر الأخرى عن الحيوانات حواديت شعبية. وقد تكون هذه الحواديت ذات أحداث غير محتملة، ولكنها ليست غامضة على أية حال. وبالنسبة إلى سامع هذه القصة، فإن سمات ونوايا الأشخاص الحيوانية تكون واضحة، ومسلمًا بها، ويمكن للسامع كذلك أن يتوحد مع هذه الشخصيات على سبيل التفكه، ويستطيع كذلك ألا يتوحد بها، ضاحكاً على الطرف الآخر الذى يبدو غبيًا. كما يتسلى السامع عن طريق إهمال الأعراف والمحظورات، فثمة متعة تتأتى عن طريق إعمال الخيال والبلاغة.

١٢- Bronsilaw Malinowski, Myth in Primitive Psyohology(New York, 1926); reprinted in Malinowski, Magic, Science and Religion and Other Essays (New York, 1954), pp. 101-7.

١٣- Martha W. Beckiwith, Folklore in America: Its scope and Method, Pulbications of the Falklore Foundations No. 11 Pougnkeepsie, N.Y, 1931, p. 30.

١٤- Frank. J. Essene, "Eskimo Mythology in Societies Around The World, ed. Irwin T. Sanders, vol. (New York, 1953), p. 154.

ولا تحتوى قصص الحرب فى «النوڤاك» على عناصر مما فوق الطبيعة، وهى حكايات خرافية واضحة، وليس بها، على ما يبدو، رمزية من نوع ما. كذلك فإن سمات الأفراد والقرى تصور بها تصويراً مباشراً. وليس هناك توحد واضح مع أبطال الحرب أو نبذ للأعداء والخاسرين. هناك، مع ذلك، عنصر آخر هو عنصر الرعب، وليس عنصر التفكه. ويقول الراوى: «نحن أهل نوڤاك عانينا على أيدى هؤلاء الناس». إن عنصر الجاذبية العاطفية يوجد ببروز وبدون إلغاز.

ويمكن تصنيف معظم هذه القصص باعتبارها أساطير. إنها تعالج موضوعات ما فوق الطبيعة، وتعالج كذلك موضوعات غامضة. وهناك حالتان مزاجيتان أساسيتان: التوق والرغبة، والقلق والخوف. وهنا أفضل مكان يمكن أن نفتش فيه عن اللاوعى. إن الأساطير توظف المفاهيم الدينية والمعتقدات حتى عندما لا تكون هذه الأساطير أساطير دينية. وقد تكون مقولة «إيسين» بحاجة إلى تعديل طفيف: إن الأساطير قد لا تشكل جاذبية عاطفية أكثر من سير الحرب، ولكنها تتعامل مع وظائف أخرى وبطريقة جد مختلفة(١٥).

١٥- Margaret lantis, "Numivak Eskimo Personality as Revealed in the Mythology", Anthropological Papers of the University of Alaska 2, no., (1953, 158 - 59).

لقد اقتبست هذه المقولات بكاملها لأنها توضح أن قصص الاسكيمو يصعب تصنيفها، ولكن، مع ذلك، يمكن للفئات الثلاث أن تطبق بشكل غير واعٍ؛ إذ من الواضح أن الاسكيمو لديهم أساطير تقبل كمعتقد دينى باعتبارها حقائق مطلقة. كما أن لديهم حكايات خرافية تحكى عن تاريخ المعاناة الذى يعتقد فى صحته بشكل عام، ومن غير الواضح أن بوسع الاسكيمو أن يميزوا بوضوح بين الحواديت الشعبية المختلقة وبين الحكايات الخرافية. وبالمثل فإن قبائل «السوبيا» و«اللوزى» الإفريقية تستطيع أن تميز وبشكل دقيق الأسطورة والحكاية الخرافية عن الحواديت أو الحكايات المختلقة. ويقسم «جاكوت» Jacott الأساطير عند الاسكيمو إلى حواديت شعبية Contes وحكايات خرافية Legendes، بما فى ذلك السير الدينية والأساطير التى تعالج موضوعات الآلهة وأصل الإنسان. وتحكى هذه السير والأساطير وقائع يعتقد الناس فيها، أو، على الأقل، يعتقدون فيها بشكل متأخر نسبياً. فى ذهن الراوى، يكون هذه الحكايات قد حدثت فى الماضى البعيد. وعلى العكس من ذلك فإن هذه الحواديت تروى بروح خيالية صرفة»(١٦).

١٦- E.Jacottet, "Etudes sur les langues du Haut-Zambeze, "Bulletin de Correspondance Africane, Publications de l'Ecole des Lettres de Alger 16, no. 2 (1899), ii-iii; 16, no. 3 (1901), iv.

وهناك نوعان فقط من الحكايات النثرية التى يمكن التمييز بينها فى بعض المجتمعات. وفيها، كما هو الحال فى غيرها، يمكن الاعتراف بالحواديت من ناحية أنها حكايات مختلقة. وتمتزج كل من الأسطورة والحكاية الخرافية فى فئة واحدة وهى فئة الأسطورة/ الحكاية الخرافية، وينطبق ذلك على قبائل «البونابيز»، كما ينطبق على أهل «هاواى» فى المحيط الهادى، وعلى قبائل «الداكوتا» و«الكيوا» فى أمريكا الشمالية، وعلى قبائل «الفولانى» و«الفولاكوندا» فى غرب أفريقيا، وقد ينطبق كذلك على قبائل «الافيك» و«اليوربا» و«الابيو» و«الفرن» و«الاشانتى» فى إفريقيا، وعلى «الاسكيمو» و«السوبيا» وعلى قبائل «الافواجو» فى الفيلبين.

إن قبائل «البونابيز» يميزون حكاياتهم المختلقة عن الحكايات الخرافية/ الأساطير والتى تعالج خلق جزيرتهم والاستقرار بها، والأصول الطوطمية لعشائرهم، وكذلك إدخال المحاصيل الزراعية والفنون المختلفة إلى جزيرتهم، وتعالج بالمثل البناء السحرى لأطلال الأحجار المهيبة فى «نانى وى» وكيف حكم ملك واحد هذه الجزيرة من قبل. إن الحكاية الخرافية/ الأسطورة الخاصة بقبائل «البونابيز» تتسم بالسرية وبملكيتها الخاصة

للمتخصصين. ويقوم الأب بتلقينها لأبنائه فى غرفة النوم السرية بعد أن تكون العائلة قد خلدت للنوم.

إن أهل «هاواى» يطلقون مصطلح «كاوو» على القصة المختلقة، أو القصة التى يلعب فيها الخيال دوراً مهماً. ويطلقون مصطلح «موليلو» على الحكاية التى تتناول شخصية تاريخية أو وقائع تاريخية. إن قصص الآلهة تندرج تحت فئة «الموليلو» وهى تتميز عن الحكاية الدنيوية ليس فقط بالاسم، ولكن بطريقة الرواية: القصص المقدسة تحكى نهاراً ولا يسمح للسامعين بمغادرة الراوى لأن ذلك يعد فعلاً من أفعال الإجلال والإكبار للآلهة.

إن الحكاية الشعبية فى شكل نادرة أو حكاية خرافية محلية، وكذلك القصص العائلى، تندرج تحت فئة «الموليلو»[١٧].

أما فى أمريكا الشمالية، فإن قبائل «الداكوتا» تميز بين فئتين من الحكايات، وهى الحكايات الصادقة والحكايات الكاذبة. وهناك بعض قبائل الهنود التى تلتزم بذلك التصنيف[١٨]. وتشتمل الحكايات الخرافية الأساطير (أو القصص الحقيقية) على حكاية أصل مجموعة نجوم الثريا Pleiades أو المرأة البقرة العجوز أو الحصان الأحمر أو الإعصار، وتشتمل كذلك على الطقوس والقصص شبه التاريخية والتى تدور حول الصيد والقنص والغزوات والشجار والعلاقات مع باقى القبائل. إن حكاية الأطفال المنفصلين فى «كيوا» تعد بلا شك أسطورة أو حكاية طقسية أو قصة حقيقية كما قال عنها أحد «الكيوين» مميزاً لها عن «البوهوتيكا» أى الأكذوبة أو القصة المرحة[١٩]، كما تميز قبائل «الفولانى» بين فئتين من الحكايات النثرية، وهما الحكاية الخرافية/ الأسطورة أو «التندول» وجمعها «تندى» والحدوتة الشعبية أو «التالول» وجمعها «تالى».

إن أقاصيص «التندى» والتى تقترب من الحكاية الخرافية، تعد من قبل «الفوركا أوندا» أو حكايات المغامرات التى وقعت فى الماضى السحيق. وتتطلب هذه الحكايات قدراً من الحقيقة أكثر من «التالى»، وفيما يتعلق بهذه الحكايات الأخيرة، لا يستطيع المرء أن يجزم إذا كانت حقيقية أم مختلقة. إن كلاً من التالى والددى (أى الألغاز) يتم حكايتها ليلاً، وإن حكيا فى وضح النهار كان ذلك مغامرة يترتب عليها فقدان أحد الأقارب مثل الأم أو الأب. أما حكاية «التندى» فيمكن روايتها بصرف النظر عن الساعة التى تروى فيها.

أما قبائل «الإفك» فلها تصنيف فولكلورى خاص بها. إن الأساطير والحكايات الخرافية والقصص تصنف تحت فئة «الموبوك».... إن مصطلح الـ «نكى» يحتوى على الحكاية الشعبية والمثل والتورية وزلات اللسان والألغاز. أما مصطلح «الأتانيكى» فيعنى «النكى الحقيقى»، والذى يميز الحواديت الشعبية عن الأساطير والحكايات الخرافية والقصص التى يعتقد فى صحتها التاريخية، كما تعالج وقائع التاريخ المبكر لقبائل «الإفك» وكيف حصل أهل الإفك على مجتمعهم وكذلك انتقام قوى ما فوق الطبيعة من البشر، كما تتناول السحر الطبى وغنائم الحروب الخاصة بشيوخ القبائل[٢١].

أما قبائل «اليوربا» فتعترف بوجود فئتين من الحكايات وهما الحدوتة الشعبية أو «الألو» والحكاية الخرافية/ الأسطورة أو «الأيتان». وتعتبر الحكاية الخرافية/ الأسطورة قصصاً تاريخية وصادقة، ويقوم كبار السن داخل القبيلة بالاستشهاد بها فى الجدال الجاد حول الشئون السياسية أو الطقسية حينما يريدون حسم نقطة فى المناقشة. وعلى العكس من

١٧- Martha Beckwith, Hawaiian Mythology (New Haven, 1940), p.1.

١٨- Beckwith, Hawian Mythology, p. 30.

١٩- Elsiê Clews Parsons, Kiowa Tales, Memoirs of the American Folklore Society no-22 (1929), 99. xvi-xviii.

٢٠- Monique de lestrange, Contes et Legende des fulakunda du Badyar, Etudes guinéennes no. 7 (1951), pp. 67.

٢١- D.C. Simmons, "Specimens of EFIK Folklore" Folklotr 66 (1955), 417-18.

الأسطورة/ الحكاية الشعبية فإن الحواديت الشعبية يجب أن تروى أثناء النهار خشية أن يتوه الراوى، وتتميز هذه الحواديت بصيغ افتتاح وختام خاصة بها. ووفقاً لطالب من قبائل «الأيو» يدرس فى الولايات المتحدة فإن قبائل «الأيو» تميز بين الحواديت الشعبية أو «الأيرو» وبين الحكاية الخرافية/ الأسطورة أو «الأيتا». أما قبائل «الفون» فى داهومى فيعترفون بنفس هذه الفئات والتى تشتمل على حكايات الآلهة وإعمار الأرض وحكايات الحروب والغنائم التى حصلت عليها الأسرة الحاكمة، وهذه الفئات معترف بصدقها وصحتها. أما الحواديت الشعبية أو «الهيهو» فإنها تحكى عن أشياء لا توجد وتعد حكايات مخترعة. والأهم من ذلك أن أهل داهومى يستطيعون تحديد مفاهيمهم المجردة والتى يمتلكون عدداً من الكلمات يطلقونها عليها. وعند تصنيف الحكايات يميز أهل داهومى بن فئتين واسعتين هما «الهوهيلو» والتى تعنى حرفيًا القصة القديمة من حيث زمنها (وتترجم بمصطلح تاريخ أو تراث أو تراث تاريخى) و«الهيهو» والتى تعنى الحدوتة الشعبية. وهذه التفرقة معلومة حتى بالنسبة لأصغر الرواة.

إن «هيروسوكوڤيتش»، مثله مثل «إيسين» وآخرين، قد علقوا على صعوبة تطبيق هذه الفئات على حواديت بعينها: «إن الحكايات تتداخل حتى فى تقسيماتها الأساسية، إن أهل داهومى يصعب عليهم إعطاء رد نهائى إذا ما سئلوا عن تمييز النوع الذى تنتمى إليه حواديت بعينها. وينطبق ذلك بشكل خاص على «الهيهو»، وهذه الحواديت تنتمى إلى النوع الذى يمكن اعتباره قصص تجرى على ألسنة الحيوانات Fables أو باعتباره الأقصوصة Parable، وبالفعل قام الإخباريين بوضع الأقصوصة تحت فئة المثل»(٢٤). ومع ذلك فإن الحكايات الحقيقية والمختلقة قد اعترف بأنهما يشكلان فئتين منفصلتين فى معظم المجتمعات. إن الفارق بين هذه الفئات معلوم حتى لدى أصغر راوٍ فى داهومى، ويقول «برى» Berry فى معرض حديثه العام عن غرب إفريقيا:

إن الحكايات النثرية تعد جزءاً من التراث الثقافى لشعوب غرب إفريقيا. وهناك ثنائية أولية وصالحة بشكل عام للتفرقة بين الحكايات المختلقة وغير المختلقة. ويمكن تحت بند الحكايات غير المختلقة، أن أصنف ما تم تسميته بالأسطورة والحكاية الخرافية والمدونات التاريخية Chronicles. وهذه الفئات تتميز عن الحواديت أو الحكايات المختلقة. وأساس التفرقة هو أنها تعد حكايات حقيقية داخل سياقها أما علماء الإثنوجرافيا فيعتبرونها تاريخاً. إن الأساطير، وخاصة قصص الآلهة وأصول الظواهر الطبيعية، ذات أهمية خاصة فى غرب إفريقيا، ولقد تم تسجيل عدد هائل من هذه الأساطير. أما الحكايات الخرافية التى تحكى أصول العائلات أو العشائر وتفسر التابوهات والطقوس العائلية الغامضة فقد سجلت بشكل أقل. والسبب فى ذلك واضح إذ إن هذه الحكايات تحكى لأغراض تعليمية وتوجيهية داخل المجموعة العشائرية، ونادراً ما تروى للغرباء...... إن المادة القصصية تتمثل فى الحكايات التفسيرية والأخلاقية عن الشطار وقصص الخداع والحواديت التى تطورت بشكل كلى وجوهرى فى المجتمع الإنسانى.(٢٥) هناك صورة أخرى تتمثل فى جزر المارشال فى «ماكرونيزيا» حيث يخبرنا «داڤنبورت» بوجود خمسة أنواع من الحكايات النثرية. وعند الفحص، فإن ثلاثة من هذه الفئات تبدو وكأنها تنتمى إلى فئة الحكايات الخرافية/ الأسطورة. وذلك على الرغم من أن المعتقدات «المارشيليزية» فى حالة تبدل دائم. إن أساطير «داڤنيورت» تعدو بوضوح حكايات خرافية/ أساطير. وهى فئات «تشتمل على

٢٢- William Bascom, "The Relation of yourba Folklore to Divining", Journal of American Folklore 56 (1943), 129.

٢٣- Melville J. and Frances S. Herskovits, Dahomean Narrative, Northwestern university African Studies no. 1 (Evantson, III., 1958) pp. 14-16.

٢٤- Herskowits and Herskowits, Dahomean Narrative, p. 16.

٢٥- J. Berry, Spoken Art in West Africa (London, 1961), pp. 6-7.



موضوعات من قبيل التاريخ التقليدى وأصل العائلات، والحكايات التفسيرية..... أما الأساطير فيعتقد بصحتها على الرغم من أن الأجزاء التى تتناول الآلهة القديمة وأنصاف الآلهة قد لا تعد كذلك الآن. إن قصص قبائل «الأيداو» عبارة عن سلسلة من الأساطير/ الحكايات الخرافية وتدور كلها حول قبائل «الايداو» وهى المعادل الحكائى لقصص «الماوى» وقصص الخداع الأخرى. وحتى على الرغم من أن الأفعال داخل هذه القصص تعد أعمالاً ممكنة، فإن الناس يعتقدون أن رجلاً اسمه «اداو» قد عاش فعلاً فى هذه الجزر.... إن عنصر الاعتقاد فى هذه القصص وكذلك محتواها يرتبطان ببعض الأساطير الحديثة، وهذه الأساطير الحديثة عبارة عن نكات تطلق على أشخاص معروفين» وهذه القصص قصص حقيقية تتعلق بالزمن الراهن لأن حقيقتها لا يتطرق إليها الشك، وهذه القصص يصعب فهمها لأن الناس لا تصنفها مع الأشكال القصصية الأخرى».

إن الحدوتة التى يحتوى نصفها على قصص الجان، ويحتوى نصفها الآخر على الأساطير تعد حدوتة أو «ايلون» كانت فى السابق حكاية خرافية/ أسطورة. وفى أثناء عملية التغير الثقافى أصبحت هذه الحكايات حواديت شعبية ولم يعد الناس يعتقدون فيها، ويمكن تقديمها باعتبارها قصصاً مختلفة «وهذه الفئة، وهى أقل الفئات حظاً من حيث التعريف، تحتوى على حواديت يمكن حكايتها باعتبارها حواديت جنيات. ولا يزال هناك البعض ممن يؤمنون ببعض أجزائها أو لا يزالون يبجلون بعضها الآخر، ومن ثم لا تتوافر لديهم الرغبة فى تصنيفها كحواديت جنيات (أى كحواديت شعبية) أما عن تلك القصص التى يمكن أن تندرج تحت هذا الوصف أو ذاك فإنها تختلف كثيراً من قرية إلى قرية - ومن جزيرة إلى أخرى». إن حدوتة الجنيات هى نفسها الحدوتة الشعبية المختلقة، ودائماً ما تبدأ بكلمة «كيلى وانتى» والتى ليس لها معنى دقيق، غير أنها تدل على أن الحدوتة حدوتة جنيات. وقد تكون قد حدثت أو لم تحدث منذ زمن بعيد، ولا يجب أخذها مأخذ الجد لأن سياقها لا يفترض فيه أن يكون سياقًا منطقيًا. وفى الخطاب العادى، فإن الشخص الذى يبالغ أو يقوم باختلاق قصة عادة ما يتهم بأنه يروى حكاية جنيات. والحواديت الشعبية لا يجب أن تروى أثناء النهار خشية أن تتضخم رأس الراوى أو سامعيه فتصبح بحجم المنزل الكبير. إن قبائل «الافياجو» فى الفلبين تميز بين الحكايات المختلقة والحكايات الحقيقية. وتميز بينهما كذلك قبائل «الكيم بوندو» و«الأشانتى» فى أفريقيا». ولكن هذه البيانات لا توضح ما إذا كان هذا التمييز ينطبق على الفصل بين الأساطير والحكايات الخرافية وليس من المؤكد أن قبائل «الافياجو» تعرف الحكايات الخرافية أو أن قبائل «الكيم بوندو» تعرف الأساطير، أو ما إذا كانت «الرات راى» تطلق على الأساطير التاريخية اسم أساطير أو حكايات خرافية، وهنا مرة أخرى، تعد كل الحكايات الحقيقية أساطير/ حكايات خرافية.



إن الفارق بين الأسطورة والحدوتة الشعبية فارق واضح فى ذهن قبائل «الافياجو». إن الأساطير، بحسب ما أعتقد، تكون طقسية دائمًا، وهى تندرج ضمن إطار وتكوين الثقافة ورؤيتها للعالم، ويتم أخذها مأخذ الجد، ولا تروى البتة بغرض التسلية. ولم أجد سوى أسطورتين لهما صياغات شعبية، أما الصيغة الحقيقية فيعتقد فى صحتها وصدقها... إننى أتردد فى القول بأن عقل قبائل «الافياجو» يعى التمايز الذى توصل إليه «بواس» Boas، ويتواجده فى عقل الهنود الأمريكان، وهو أن الأسطورة «تحكى وقائع يمكن أن تكون قد حدثت فى زمن لم يكن العالم فيه قد اتخذ شكله الحالى ولم تكن البشرية قد امتلكت أى نوع

من أنواع الفنون أو الأعراف التى تنتمى إلى عصرنا. أما المجموعة الأخرى، والتى تشتمل على الحواديت الشعبية (أى الحكايات الخرافية) فتحتوى على حكايات من عصرنا الراهن». وسوف يتضح، فيما بعد، كيف أن قبائل «الافياجو» ويسبب كيفية توظيفها للأساطير داخل الطقوس تتحول دائمًا من الحاضر إلى الماضى، وأحياناً يخلطون بين الاثنين.... إننى أعرف الأسطورة بواسطة معيارى الاعتقاد والوظيفة. إن الأسطورة عبارة عن حكاية معتقد فيها على الأقل من قبل معدومى الثقافة والتى تندرج ضمن الإطار الثقافى والمفهومى للعالم.... إن الأساطير تدخل فى كل الطقوس عند «الافياجو» تقريبًا، وحتى تلك الطقوس ذات الأهمية الصغرى. إن الأسطورة تسمى «أوا» أو «أبوواب» فى عرف «الكان كناى»، أما تلاوة الأسطورة فتسمى «بوكاد»(٢٧).

٢٦- William H. Davinport, "Marshallese Folklore Types", Journal of American Folklore 66 (1953), 221-30.

٢٧- Roy Franklin Barton, The Mythology of the Ifuagos, Memoirs of American Folklore Society no. 46 (1955), pp. 3-4.



وتميز قبائل «الكيم بوندو» من أنجولا بين الحواديت الحقيقية وتلك المختلقة، ولكن شاتلين» Chatelain يقدم دليلاً على أن هذه القبائل ليست لديها أساطير، ويمكن أن يكون ذلك حقيقيًا إذا أخذنا بصحبته، وسوف يجعل تصنيفات «الكيم بوندو» أقل انطباقًا على الفولكلور الأفريقى أكثر مما يعتقد «شاتلين». ووفقًا لشاتلين فإن قبائل «الكيم بوندو» تميز بين ثلاثة أنواع من فئة الحكاية النثرية وهى الحواديت الشعبية ونوعين آخرين من الحكاية الخرافية، وتسمى إحدى فئات هذه الحكايات الخرافية «بالميكا»، وتعد من القصص الحقيقية التى أُبلغ عن صحتها، وهو ما يسمى بالنوادر Anecdotes، وهى قصص مسلية ولكن الغرض منها هو التعليم والإرشاد «إن الميول التعليمية لهذه القصص ليست فنية بأية حال، ولكنها اجتماعية أساسًا. إنها لا تلقن دروسًا فى كيفية صنع الأشياء، ولكن فى كيفية التصرف وكيفية الحياة «أما الفئة الثانية للحكايات الخرافية والتى تسمى «مالوندا» أو«مى سوندو» فتعد حكايات تاريخية «إنها السجل التاريخى للقبيلة أو الأمة، ويتم حفظها بعناية ويتناقلها الرجال المهمون أو كبار السن داخل كل وحدة سياسية. وتحكى هذه الحكايات أصول هؤلاء الناس وتكوينهم وما تعرضوا له من أحداث. أما «المالالوندا» فتعد من أسرار الدولة، ولايحصل العامة إلا على مقتطفات من الخزانة المقدسة للطبقة الحاكمة، وعلى العكس من ذلك، فإن الحواديت الشعبية «المى سوسو» فتشتمل على «كل القصص التقليدية المختلقة وتلك التى تبدو للذهن الساذج باعتبارها قصصاً مختلقة.... إن الهدف من هذه القصص هو التسلية وليس التعليم.... وعادة ما تقدم وتختتم بصيغ خاصة».

يقول «راترى» فى معرض حديثه عن قبائل «الأشانتى» فى غانا:

كل قصص هذا المجلد يمكن أن يصنفها الأفريقى الذى يتحدث باللغة «الأسكانية» تحت عنوان نوعى هو «أنانان سيم» (أى قصص العناكب، سواء أظهرت فى القصة عناكب أم لا) هناك فارق واضح فى ذهن الأفريقى الغربى بين كل هذه الحكايات، والتى تروى للجمهور على المشاع بغرض التسلية وبين ما يصنفه الأوروبيون باعتباره فولكلور، والذى يعتبره الأفريقى فئة مختلفة تماماً. إننى أشير هنا إلى الأسطورة التاريخية أى الأساطير/ الحكايات الخرافية، والتى تعد، بخلاف الحكايات، مقدسة ويستحوذ عليها ويملكها ملكية فردية القليل من كبار السن داخل القبيلة. إن هذه الأساطير/ الحكايات الخرافية تعد العهد القديم الخاص بالأفريقى.

وقبل بداية الحدوتة الشعبية يقرر الراوى التابع لقبائل «الأشانتى» أن ما هو بصدد روايته يعد محض اختلاق على الرغم من أن صيغة الافتتاح هى: «نحن لا نعنى أن ما

سوف نقوله يعد حقيقياً، وكذلك صيغة الختام هي: «أن هذه القصة التي رويتها، سواء أكانت حلوة أم لا، فبوسع البعض أن يصدقها كقصة حقيقية، أما الباقي، فمجدوني لأنني الذي رويته»[٢٩].

إن هذه الفئات يصعب تطبيقها في معظم الحالات لأن الفاحص لها فشل في أخذ مسألة الاعتقاد في الحسبان، ولكن الإجابة على هذه المسألة ذات أهمية قصوى وذلك بصرف النظر عن قبول التعريفات من عدمها. لقد أوضح «رادن» Radin أن قبائل «الون باجو» لديها نوعان متمايزان أسلوبياً من الحكايات النثرية: في النوع الأول أو «الوايكا» تكون الشخصيات ذات أصل إلهي، أما الحدث فيقع دائماً في فترة غامضة من الزمن البعيد، وتكون النهاية سعيدة دائماً.

وفي النوع الآخر أو «الواراك» تكون الشخصيات إنسانية ويقع الحدث داخل ذاكرة الإنسان، وتكون النهاية مأساوية[٣٠]. يستهويني أن أعتبر النوع الأول أساطير والنوع الأخير حكايات خرافية، وأن أتساءل عما إذا كانت قبائل «الوين باجو» تفتقد إلى الحكايات الشعبية. ولكن «رادن» قال: إن «الوايكا» تشتمل على كل ما يمكن تسميته بالأساطير والحكايات، بينما تشتمل «الواراك» على بعض الحكايات التي نستطيع أن نصنفها داخل فئة الأساطير. غير أن الأغلبية من هذه الحكايات سوف تستبعد من هذه الفئة». وبدون أن نعلم أي شيء عن هذه الحكايات، فإن الحواديت الشعبية يمكن اعتبارها حكايات مختلقة. وسوف نجد إننا نتشكك في حقيقة «الوايكا» و«الواراك» وفي أي فئة تصنف أغلبية «الواراك» وما الذي يعنيه «رادن» بالحكايات. يقول «لوي» Lowie:

ليس من السهل أن نصنف حكايات الغربان والتي تعد أساطير حقيقية مثل الأسطورة الخاصة بالإنسان القديم أو حفيد المرأة العجوز؛ وهي قصص تتعامل بوضوح مع وضع الحياة الذي اختلف في الأزمنة الراهنة وتفسر أصل الظواهر الطبيعية. ولكن الخط الفاصل بين هذه الأساطير والحكايات الواقعية يصعب رسمه بوضوح. ولأن الأحداث الرائعة كانت تنتمي إلى روتين الحياة حتى عدة عقود خلت، كما توضحها رؤى عاناها رجال أعرفهم شخصياً. وكذلك نشأت بعض المؤسسات التي قد تظهر في سياقات واقعية. والهنود لا يعطون قيمة كبرى لما هو أسطوري ولما ينتمي إلى فئة الأسطورة[٣١].

إن الجملة الأخيرة تشير إلى المفاضلات بين بعض الأشياء ولا تشير إلى قدسية المعتقد، ومرة أخرى يتركنا «لوي» في حالة شك في وجود الحكايات المختلقة. هذه المقولة تعد تكراراً لما قاله «بواس». وفي مقالة نشرت بعد وفاته يقول «لوي» عن حكايات الغراب النثرية: «إن الأساطير والحواديت الشعبية - والتي لا يمكن تميزها عن بعضها البعض - هي أشكال من السرد المختلق، ويجب أن تندرج تحت هذه الفئة حواديت المغامرات الشخصية والقصص ذات الموضوعات المحلية والحكايات التاريخية؛ لأن كل هذه الأنواع ذات تأثيرات أدبية واضحة».

وهنا يعتبر لوي أن القصص المختلقة تشكل مفهوماً موضوعياً، وهو يترك التساؤل المتعلق بالاعتقاد في صحة الأساطير والحواديت الشعبية بلا إجابة «فمن الحتمي أن تختلف الفئات الأدبية المختلفة المتنوعة في الأسلوب، فبعضها يقترب أكثر من البعض الآخر من الأشكال العامية وحتى الأساطير لا تستخدم أنماطاً شكلية متطابقة. إن قصص الخداع عادة

٢٨- Heli Chatelain, Folk-Tales of Angola, Memoirs of the American Folklore Society no. 1 (1894), pp. 20-21.

٢٩- R. S. Rattray, Akan-Ashanti Folktales (Oxford, 1930), pp. XI, XIII, 15, 49, passem.

٣٠- Paul Radin, The Culture of the Winnebago as Described by themselves, Indiana Univ. Publications in anthropology and Linguistics, memoir 2 of the International Journal of American Linguistics, Supplement to volume 15, no. 1 (1949) p. 76; Winnebago Hero Oycles: A study in aboriginal literature, Indiana Univ. Publications in Anthropology and Linguistics, Memoir 1 of the International Journal of American Linguistics, Supplement to Vol. 14, no. 3 (1948), pp. 11-12; Literary Aspects of Winnebago Mythology, Journal of American Falklore 39 (1926), 18-52.

٣١- Robert H. Lowie, The Crow Indians (New York, 1935) p. 111.

ما تبدأ بجملة مصكوكة «كان هناك رجل عجوز. وكان يلتفت حوله، كان جائعًا.... إلخ، ولا يحدث شيء من ذلك في حواديت الأبطال»(٣٢).

إن حواديت الخداع في قصص الغربان، كما يبدو، تختلف عن الأساطير وحواديت الأبطال، ولا تشكل هذه الحواديت نوعًا آخر من أنواع الحكايات الخرافية، وعادة ما تبدأ بصيغة تقليدية إلى حد ما. ولكن: هل تعتبر هذه القصص حقيقية أم مختلقة؟

هناك الكثير من الأمثلة وتحتاج مقولة «بندكت» Benedict التي استشهد بها الكثيرون إلى تعليق: «عند قبائل «الزوني» تقع الحواديت في فئة تصنيفية واضحة. إن التقسيمات التي لجأت إليها في هذا المجلد تقسيمات من أجل الراحة والمرجعية فقط، ولا تربطها أدنى رابطة بالمشكلات الأدبية التي يتعرض لها الراوي»(٣٣). وإذا تأملنا عنوان كتاب «بندكت» (أساطير «الزوني») يمكن أن يتبادر إلى الذهن أن المؤلفة لم تفكر في الحكايات الخرافية والحواديت، أو أن قبائل الزوني ليس لديها فئات أهلية لحكاياتها النثرية. وحتى لو صدق ذلك، فهو يعني أن المفاهيم التحليلية الثلاثة التي بيناها هنا ليست بذات فائدة إذا لم تتوفر لدينا معلومات حول مسألة الاعتقاد، أو حول السمات الأخرى التي أشرت إليها من قبل.

ومن الممكن أن تتضح إمكانية تطبيق الفئات عليها إذا كانت أساطير «الزوني» قد حظيت باهتمام واضح ومفصل عند دراستها كالذي حصلت عليه قبائل «الشوشنوي نهر الريح». إن قبائل «الشوشنوي نهر الريح» تمتلك مصطلحاً وحيداً لكل أنواع الحكايات النثرية وهو «الناري جواب»، ولا تميز بين الأنواع الثلاثة تمييزاً لغوياً، وكذلك لا تميز بينها من حيث الاعتقاد أو الاختلاق أو من حيث الفارق التاريخي والزمني، ومع ذلك فلدى هذه القبائل أساطير وحكايات خرافية وحواديت جنيات. ويتم تمييز النوع الأخير باعتباره نوعاً مختلقاً، كما أوضح «هولت كرانز» Molt Kranz(٣٤) في تحليله الثاقب لحكاياتهم الدينية. إن تعريفات هولت كرانز لهذه الأشكال تتوازى مع التعريفات المطروحة هنا:

الأسطورة كما أفهمها عبارة عن حكاية عن الآلهة والكائنات المقدسة تقع أفعالها في الفترة التي لم يكن العالم فيها قد تشكل بعد (وبشكل عام، تعد الوقائع الأسطورية غير خاضعة للزمن). والأسطورة عادة ما تكون مقدسة في حد ذاتها، وتكون في الأغلب موضوع اعتقاد. أما الحكاية الخرافية فتعالج الكائنات البشرية، ويفضل أن تكون هذه الكائنات كائنات بطولية، كما تتناول تجاربهم الخارقة للطبيعة وتعتبر وصفًا حقيقيًا للأحداث. أما حدوتة الجنيات فإنها تستغل البيئة والشخصيات الأسطورية وتلك المتعلقة بالحكاية الخرافية ولكنها تفتقد إلى الحدث الدرامي الذي يشتمل على هذه الشخصيات. وهناك، بطبيعة الحال، حواديت دنيوية، ولكن هذه الحواديت لا ترتبط بشيء في السياق الحالي.

على الرغم من عدم اكتمال الشواهد وتنوع الفئات الأهلية، فإن التعريفات الخاصة بالأنواع الثلاثة المطروحة هنا تعد تعريفات صالحة من الناحية التحليلية ويمكن تطبيقها على المجتمعات التي توجد بها فوارق بين الحكايات النثرية، ولأنها تجعل من الممكن لنا أن نقول أن ساكني جزيرة «التروبرياند» أو الجزر الأخرى يميزون بين الأساطير والحكايات الخرافية والحواديت كما هي معروفة لنا. أما مجموعة قبائل «الشوشنوي نهر الريح» فتقسم كل هذه الأنواع إلى فئة واحدة. أما قبائل «اليوربا» والقبائل الأخرى فتصنف الأساطير في

٣٢- Robert H. Lowie, "The Oral literature of the crow Indians", Journal of American Folklore 72 (1959), 97-88.

٣٣- Ruth Benedict, Zuni Mythology, Columbia Univ. Contributions to Anthropology no. 21, Vol. I (New York, 1935) p. XXX.

٣٤- Ake Hultkranz, "Religious Aspects of the Wind River Shoshmoi Folk literature", in Culture in History: Essays in honour of Pauel Radin, ed. Stanley Diamond (New York, 1960) pp. 552-69.



فئة واحدة تميزها عن الحواديت. ومن أجل بعض الأغراض التحليلية والمقارنة، من الضرورى أن نميز بين الأنواع المتنوعة لحواديت قبائل «الشوشنوى» وأن نميز بين أساطير قبائل «اليوربا» عن الحكايات الخرافية حتى لو لم تقم قبائل «الشوشنوى» و«اليوربا» بذلك التقسيم بنفسها. وتسمح هذه الفئات لنا بأن نقول بأنه على الرغم من أن سكان «هاواى» لديهم مصطلحان فقط للحكايات النثرية، أحدهما للحواديت والآخر للأسطورة الحكاية الخرافية، فإن الأساطير الخاصة بهم يمكن تمييزها عن الحكايات الخرافية من حيث الظروف التى وقعت فيها. ويمكن أن نقول أيضًا إنه بالإضافة إلى الأسطورة/ الحكاية الخرافية والحدوتة، فإن سكان جزر «المارشال» لديهم فئات منفصلة من الحواديت والتى كانت ذات يوم حكايات خرافية/ أساطير. كما أنها تمتلك أيضًا نوادر سردية. ويمكن القول كذلك بأن قبائل «الكيم بوندو» ليست لديها أساطير، وأن قبائل «الاوجيبوا» ليست لديها حواديت شعبية فى حدود ما أعرفه عنها من التقارير التى تقول إنها تفتقر إلى حواديت شعبية مختلفة.

إذا كانت هذه التعريفات ذات فائدة تحليلية من أجل دراسة الحكايات النثرية فى المجتمعات الأمية فمن الممكن تطبيقها بالمثل على الفولكلور الأوروبى الأمريكى. إننا قد نفتقد إلى الأساطير فى الولايات المتحدة، ولكن يمكن التمييز هناك بين الحواديت الشعبية والحكايات الخرافية. ويذكر «هالبرت» Halpert: «إننى أعرف راويات بوسعهن أن يختلقن حكايات خرافية ممعنه فى الكذب ويحتقرن روايتها مرة ثانية، غير أنهن لا يترددن فى رواية الحكايات الخرافية التى يعتقدون فيها وفى صحتها»(٣٦)، وفى حقيقة الأمر، فإن هذه الفئات من الحكايات النثرية مستمدة من دراسة الفولكلور الأوروبى، وبوسع طلاب الفولكلور أن يميزوا بينها منذ وقت طويل، وعلى الرغم من أن لغة الاصطلاح والتعريفات قد اختلفت قليلاً، فإن المفاهيم الخاصة بالأساطير والحكايات الخرافية والحواديت الشعبية فى اللغة الإنجليزية يمكن مقارنتها بمصطلحات الأساطير mythen والحكايات الخرافية Sagen والحواديت märchen فى اللغة الألمانية، ويمكن كذلك مقارنتها بالمصطلحات الفرنسية mythes أساطير، والمأثور الشعبى traditions populairis والحكايات contes.

وقد قامت «جانيت بيكون» فى عام ١٩٢٥ بالتمييز بين الأساطير والحكايات الخرافية والحواديت الشعبية، وهى تقول: «الأسطورة ليست لها وظيفة تفسيرية، غير أنها تفسر بعض الظواهر الطبيعية ذات الأسباب الغامضة، أو تفسر بعض الممارسات الطقسية التى طوى أصلها النسيان.... أما الحكاية الخرافية فتعد، من ناحية أخرى، تراثًا حقيقيًا يقوم على مصائر شعب حقيقى أو على مغامرات وقعت داخل أمكنة حقيقية... أما الحدوتة الشعبية فإنها، مع ذلك، لا تدعو إلى الإيمان بها، لأنها نتاج كلى للخيال»(٣٧) هذه التقسيمات مستمدة بتصرف من التعريفات التى تقدم بها عالم بارز هو «جيمس فريزر» عام ١٩٢١، والذى كتب يقول: نظراً لأن الفارق بين الأسطورة والحكاية الخرافية والحدوتة الشعبية ليس دائمًا فارقًا مفهومًا بوضوح أو متبعًا بشكل متجانس، فقد يكون من المهم أن أعرف المعنى الذى أستخدم به هذه المصطلحات. إننى أفهم مصطلح الأسطورة على اعتبار أنه تعليل خاطئ للظواهر، سواء تعلقت هذه الظواهر بالحياة البشرية أم بالطبيعة الخارجية. هذه التعليلات يرجع منشؤها إلى الفضول الغريزى الذى يتعلق بعلل الأشياء والذى يسعى، فى مرحلة علمية أكثر تطوراً، إلى أن يجد ما يرضيه فى الفلسفة والعلم. ولأن هذا الفضول يقوم غالبًا على الجهل والخلط وعدم الفهم، فإنه يكون زائفًا دائمًا، لأنه لو كان حقيقيًا لكفت

٣٥- على سبيل المثال، ليس لدى قبائل «الأويجى بوا» الشمالية أى فئة سردية. ويعتقد فى صحة كل من قصصها المقدسة وحوادثها الشعبية. ومن ثم، ينعدم وجود فن سردى تخييلى فى هذا المجتمع، وليس هناك ما يحفزهم على خلق مثل ذلك الفن.
A. T. Hallawell, "Myth, Culture and Personality", American Anthropalogist 49 (1947), 547.

٣٦- Herbert Halperti, "the Folktale: A symposium. 3. Problems and Projects in American - English Folktale", Journal of American Folklore 70 (1957), 61.

٣٧- Janet Ruth Bacon, The Voyage of the Argonauts (London, 1925), pp. 3-6.

الأساطير عن كونها كذلك. إن موضوعات الأسطورة متعددة تعدد الأشياء التى تطرح نفسها على عقل الإنسان؛ لأن عقل الإنسان يثيره كل شيء، ويرغب ذلك العقل فى معرفة علة كل شيء. وبين الأسئلة العامة التى حاول كثير من البشر الإجابة عليها عن طريق الأساطير تلك الأسئلة التى تتعلق بنشأة العالم والإنسان، وكذلك الحركة الظاهرية للأجرام السماوية، والتكرار المنتظم للفصول، ونمو النباتات وتلفها، وسقوط المطر، وظاهرتى البرق والرعد وخسوف الشمس وكسوف القمر والزلازل واكتشاف النار واختراع الفنون المفيدة. إن نطاق الأسطورة واسع اتساع العالم ذاته، وهو ما يتناسب مع فضول الإنسان وجهله.

أما مصطلح الحكاية الخرافية فإننى أفهمه باعتبار أنها مأثورات شفاهية أو مدونة، تحكى أقدار ومصائر بشر حقيقيين فى الماضى، أو تلك التى تصف الوقائع التى ليست إنسانية بالضرورة والتى قيل إنها حدثت فى أماكن حقيقية. إن مثل هذه الحكايات الخرافية تحتوى على خليط من الحقائق والأباطيل، لأنها لو كانت حقيقية كلها لما كانت حكايات خرافية وإنما تاريخ. إن نسبة الحقيقة والكذب تختلف من حيث طبيعتها فى الحكايات الخرافية المختلفة. وبشكل عام، قد يغلب الكذب عليها، على الأقل فى التفاصيل، وفى عنصرى المدهش والمعجز اللذين يدخلانها غالباً.



أما الحواديت الشعبية فإننى أفهمها باعتبارها حكايات اخترعها أناس مجهولون وتم توارثها عن طريق المشافهة من جيل إلى جيل. هذه الحكايات، وعلى الرغم من ادعائها بأنها تصف وقائع حقيقية، فإنها، بالفعل، وقائع متخيلة تماماً. وليس لها هدف سوى تسلية السامع كما أنها لا تدعى لنفسها أية مصداقية. وبإيجاز، فهى حكايات مختلقة وبسيطة، ولا تهدف إلى التعليم أو الارتقاء بالسامع، وتهدف فقط إلى التسلية، وتنتمى إلى فئة القصة المختلقة.... وإذا تم قبول هذه التعريفات، فقد يحق لنا أن نقول إن العقل هو مصدر الأسطورة، وإن الذاكرة هى مصدر الحكاية الخرافية، وإن الخيال هو أصل الحدوتة الشعبية ويحق لنا أن نقول كذلك إن النتاج الناضج للعقل البشرى والذى يتوافق مع هذه الكيانات الفجة هو العلم والتاريخ والقصة المختلقة.

ولكن على حين يستطيع المتعلمون والمأهلون أن يميزوا بوضوح بين الأسطورة والحكاية الخرافية والحدوتة الشعبية، فإنه من الخطأ أن نفترض أن هؤلاء الناس الذين تتداول بينهم هذه الحكايات المختلقة، والتى تشبع فضولهم العقلى، يستطيعون دائماً التمييز بينها. وفى الأعم الأغلب، فربما كانت الأنواع الثلاثة من الحكاية تقبل باعتبارها حقيقية كلها أو على الأقل محتملة الحدوث(٣٨).

٣٨- Sir James George Frazer, Apollodorous (London, 1921). pp. XXVII-XXXI.

على الرغم من أن تعريف «جين هاريسون» للأسطورة يعتبرها معادلاً منطوقاً للأعمال الطقسية فإنه يختلف عن التعريفات المطروحة هنا، نظراً لأنه يشتمل على أشكال من الفنون اللفظية والتى لا تعد من الحكايات، إلا أن «جين هاريسون» اعتبرت الأساطير مختلفة تماماً عن الحكايات الخرافية: «إن القداسة الجمعية والهدف النبيل هما ما يميزان الأسطورة عن الحكاية التاريخية أو الحكاية الخرافية وعن الحدوتة الشعبية»(٣٩).

٣٩- Jane Ellen Harrison, Themis (Cambridge; 1912) p. 330.

فى عام ١٩٠٨ قام «جوم» Gomme بتقديم التعريفات التالية للمصطلحات الثلاثة:

إن التعريفات ضرورة أولية، إن الاهتمام بما قيل سلفاً سوف يكشف النقاب عن أن التراث يحتوى على ثلاث فئات منفصلة، وسوف أقترح تعريفات لهذه الفئات عن طريق

التطبيق الدقيق للمصطلحات المستخدمة فعلاً: إن الأساطير تنتمى إلى أقصى مراحل الفكر البشرى بدائية، وهى تعد تعليلاً مقبولاً لبعض الظواهر الطبيعية وكذلك للأصل الإنسانى المجهول والذى طوته صفحة النسيان، أو لبعض الوقائع ذات التأثير الدائم. أما الحدوتة فتعد بقايا تم حفظها بين البيئات الثقافية لعصر أكثر تقدماً. وتعالج الأسطورة وقائع وأفكار الزمن البدائى وذلك غير خبرات وأحداث فى حياة كائنات بشرية غير مسماة. أما الحكاية الخرافية فتنتمى إلى شخصيات تاريخية ومكان وحدث تاريخيين. وهذه التعريفات جديدة ومرتبة بحيث تجعل هذه المصطلحات الخاصة بالأسطورة والحكاية الخرافية والحدوتة دقيقة عند الاستخدام والتناول. إن هذه المصطلحات تستخدم الآن بدون تمييز، وبدون تحديد خاص. إن تملك هذه المصطلحات المتمايزة يشكل ثروة يجب أن توضع موضع الاستخدام، ولن يتم ذلك ما لم نتفق على معنى محدد لكل مصطلح(٤٠).

إن «جوم» - الذى يعد عالمًا من علماء النشوء والتطور الثقافى - يعتقد أن الحواديت الشعبية مستمدة من الأساطير، ولكنه يعترف بأن الحدوتة الشعبية ليست مقدسة وليست محل اعتقاد:

إن الأسطورة تحولت إلى حدوتة جنيات أو حدوته حضانة وأصبحت لا تحكى للبالغين، ولم تعد اعتقادية وإنما ما كان معتقداً فى يوم من الأيام، وأصبحت تحكى للأطفال وليس للرجال، وإلى عاشقى القصص وليس لعبدة المجهول، وأصبحت تحكى بواسطة الأمهات والمربيات، وليست بواسطة الفلاسفة أو الكهنة. وأصبحت تروى فى اجتماعات عائلية أو فى الحضانة، لا فى جو من القداسة المصحوبة بالدهشة(٤١).

قام «بيتا» Bethe فى وقت مبكر بإلقاء محاضرة نشرت فيما بعد باسم «الحدوتة والحكاية الخرافية والأسطورة» Märchen, Sage, Mythus، تحدث فيها عن أن هذه الأشكال الثلاثة هى أنواع فرعية من الحكاية Erzählung:

إن الحدوتة والحكاية الخرافية والأسطورة مفاهيم أكاديمية. وهذه المصطلحات الثلاثة قد تعنى شيئًا واحداً، وهى لا تعنى أى شىء أكثر من الحكاية Erzählung. إن كلمة حدوتة märchen عرفت بمعناها الحالى فى نهاية القرن الثامن عشر فقط، حينما عرفت الحكايات الشرقية بذلك الاسم. وقد تأسست هذه المفاهيم الثلاثة منذ قرن مضى وتم قصر هذه المصطلحات لتحمل هذه المعانى. وكانت النتيجة أن الأسطورة تعنى حكايات الآلهة وأن الحكايات الخرافية تعنى حكايات متعلقة بشخصيات بعينها وببعض الأماكن والأعراف، وأن الحدوتة تشير إلى قصص غير مترابطة(٤٢).

وفيما بعد يقدم لنا «بيتا» تمييزه الخاص بين هذه الفئات الثلاثة:

الأسطورة والحكاية الخرافية والحدوتة يختلفون عن بعضهم البعض من حيث الأصل والغرض. وتحتوى الأسطورة على فلسفة بدائية، وهى أبسط الأشكال الحدسية للفكر، وتحتوى كذلك على سلسلة من المحاولات لفهم العالم ولتفسير الحياة والموت والقدر والطبيعة والآلهة والعبادات. أما الحكاية الخرافية فتحتوى على التاريخ البدائى الذى اتخذ شكل الحب والكراهية وتم تحويره وتبسيطه بدون وعى. أما الحدوتة، فإنها نشأت من الحاجة للتسلية ولا تخدم سوى ذلك الغرض. ومن ثم، فإنها تتحرر من الزمان والمكان، ولا تتعلق إلا بكل ما هو مسلٍ، وتدع كل ما هو ممل، وذلك وفقًا لذوق الراوى. وهى ليست إلا شعراً، وهو جوهر كل الأعمال التخيلية للبشر(٤٣).

٤٠- George Laurence Gomme, Folk-lore as an Historical Science (London, 1908) p. 129.

٤١- Gomme, Folklore, p. 149.

٤٢- Eric Bethe, Sage, Mythus (Leipzig, n. d) p. 6.

٤٣- Bethe, Marcheni, p. 117.

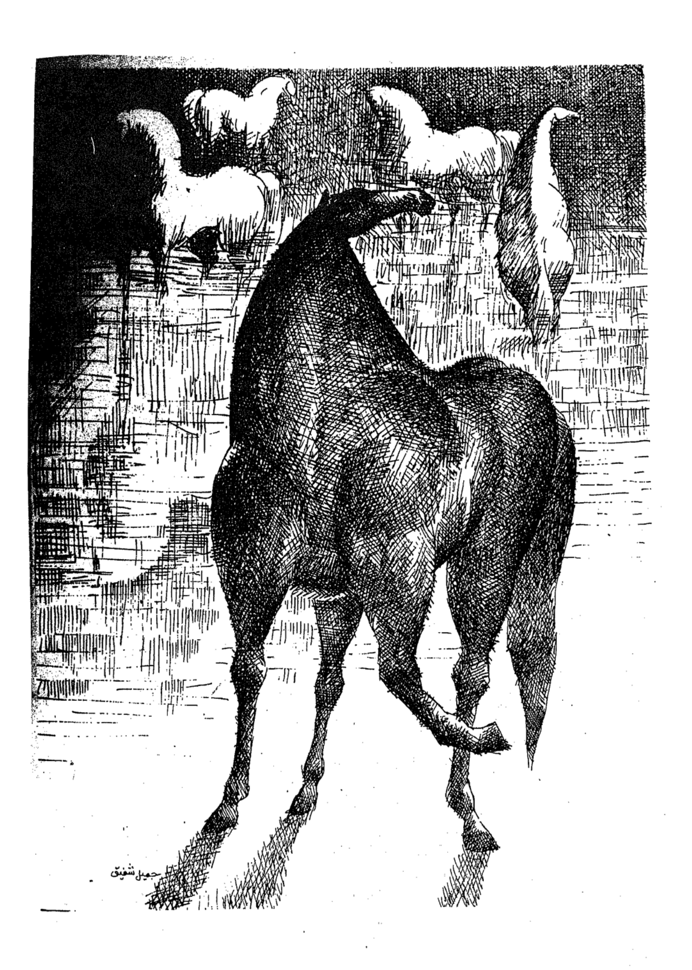
يقر دارسو الفولكلور بأهمية التمييز بين الأنواع الثلاثة وأن كلاً منها يشكل فرعًا من الحكاية والتراث، وهناك اتفاق هائل على أن الأساطير تشتمل على حكايات الآلهة والخلق وأن الحكايات الخرافية تتناول شخصيات تاريخية، ويتفق العلماء كذلك على أن كلا من الحكاية الخرافية والأسطورة تدعوان إلى الاعتقاد والتصديق، وأن الحكايات الشعبية قصص مختلقة. وفي النهاية، إذا عدنا بشكل عام إلى البدايات الأولى للدراسات الفولكلورية الحديثة فسوف نجد أن الأخوين جريم قاما بالتمييز بين هذه الأنواع الثلاثة، وقد أفردا عملاً مستقلاً لكل نوع على حده.

ويقول جاكوب جريم في كتابه الأساطير الألمانية Deutsche Mythologie:

إن الحدوتة الشعبية تتميز عن الحكاية الخرافية، وذلك على الرغم من أنهما يتداخلان فيما بينهما. إن الحدوتة الشعبية تعد أكثر حرية وأقل تعقيداً من الحكاية الخرافية، وتفتقد إلى المكان المحلي الذي يعوق الحكاية الخرافية ويقيدها ويجعلها أكثر حميمية. فإذا كانت الحدوتة تطير، فإن الحكايات الخرافية تسير على قدمين، وتطرق بابك. ويمكن أن تكون الحدوتة مستمدة من حالة الاكتمال الشعرى، أما الحكاية الخرافية فلها سلطة التاريخ. إن الحدوتة قريبة الصلة بالحكاية الخرافية، وكذلك الحكاية الخرافية بالنسبة إلى التاريخ، وكذلك التاريخ بالنسبة إلى واقع الحياة العقلية. في الوجود الحقيقي تكون كل المعالم واضحة وحادة ويقينية. أما الأسطورة القديمة فإنها تمزج، إلى حد ما، بين صفات الحدوتة الشعبية والحكاية الخرافية، ولأنها لا تتقيد في حركتها وانفلاتها؛ فإنها يمكن أن تستقر في وطن محلي.... وفي الحدوتة تلعب الأقزام والعمالقة أدوارهم..... إن الحواديت الشعبية ـ بخلاف الحكايات الخرافية ـ تشترك مع أسطورة الآلهة في سمات التحولات الأسطورية وهي تسمح للحيوانات بالصعود إلى خشبة المسرح، وكذلك تعتدى على الملحمة الحيوانية... إن الآلهة تشكل قلب كل الأساطير وجوهرها(٤٤).

إن هذه التعريفات ليست دقيقة، ولكن كتاب الأساطير الألمانية (١٨٣٥) يعالج موضوع الأساطير. كما يعالج كتاب الحكايات الخرافية الألمانية Deutsche Sagen (١٨١٦–١٨١٨) مجموعة من الحكايات الخرافية، أما كتاب حواديت الأطفال والمنزل Kinder-und Hausmärchen (١٨١٢–١٨١٥) فهو عبارة عن مجموعة من الحواديت الشعبية. ولا يحتاج المرء إلا لتفحص محتويات هذه الكتب لكي يرى وبوضوح كيف أن الفئات الثلاث التي ميزها الأخوان جريم تتوافق مع التعريفات المطروحة هنا. أما المدهش فهو اختلاف علماء الفولكلور اللاحقين على إفساد معاني الأسطورة والحكاية الخرافية والحدوتة، والتي ميز بينها الأخوان جريم بوضوح شديد. لقد حان الوقت لكي نعود إلى تعريف «تومس» Thoms الأصلي للفولكلور لكي نصل إلى أساس للاتفاق بين علماء الإنسانيات والعلوم الاجتماعية، وكذلك حان الوقت للعودة إلى الفئات التي ميز بينها الأخوان جريم لكي نصل إلى أساس لفهم الفولكلور، وحان وقت الاتفاق حول المصطلحات الإنجليزية التي تقابل نفس هذه المصطلحات في اللغة الألمانية، وأن نتفق كذلك على تعريفات محددة لها. وكما قلت في البداية، فإن هذا المقال لن يسهم بشيء ما لم يؤدى إلى الاتفاق العام بين علماء الفولكلور حول استخدام مصطلحات الأسطورة والحكاية الخرافية والحدوتة الشعبية. وقد يكون من التزيد أن نأمل بأن أي نظام تصنيفي أو أية مجموعة من التعريفات لن يتبعها حماقات سماسرة الفولكلور والهواة، وإنما مجموعة من علماء الفولكلور المحترفين من أقسام العلوم الإنسانية والعلوم الاجتماعية يكون في وسعهم أن يصلوا إلى قدر من الاتفاق بينهم.

٤٤– فيما عدا استبدال الحدوتة الشعبية بحدوتة الجنيات واستبدال الأسطورة myth بالأسطورة Mythus، فإن الترجمة هنا تتبع ترجمة ستالي براس Stalybrass. انظر:
Jacob Grimm. Teutonic Mythology, translated from the fourth edition with notes and apppendix by James Steven Stalybrass, vol. 3 (London, 1882-83), pp. XVI-XVII.
وفي الأصل يستخدم الجمع Mythus, Mythen أكثر من Mythologie لأن جريم كان يحاول أن يبني علم الأساطير من بقايا الأساطير.


جميل شفيق

حكاية الرجل الذى اشترى حلماً

حكاية شعبية من اليابان
حول الأحلام

إعداد: ريتشارد درسون
ترجمة: رأفت الدويرى

عن كتاب Folk tales Told Around the world edited by Richard M. Dorson, Chicago press

فى قرية نومورا اليابانية جلست السيدة توسون أتانابى حكاءة القرية لتحكى لروبرت ج. آدامز (جامع حكايات) حكاية: الرجل الذى اشترى حلماً.

كان ياما كان، كان هناك جاران قد خرجا صباح يوم إلى الجبال لجمع فروع الأشجار المتخلفة عن حرائق الغابات.

خرج الجاران وأخذا معهما طعام الغذاء، وبعد فترة من جمع الأخشاب قال الجار الأول:

والآن يا جارى وقد أصبحنا تقريباً وقت الظهيرة فلنجلس ونتناول الغذاء.

فرد الجار الثانى:

لا مانع وإن كان الوقت مايزال مبكرًا على موعد تناول الغذاء ومع ذلك فلا ضرر ولا ضرار فلنجلس ونتناول الغذاء.. وجلس الجاران ليتناولا الغذاء وليرتاحا قليلاً.

ثم قال الجار الأول:

الجو هنا طيب للغاية يدعو للنوم.. فلنأخذ لنا «تعسيلة» بعد أن أجهدنا أنفسنا طوال الصباح فى جمع الأخشاب ونحتاج إلى راحة وإلا فلن نتمكن من مواصلة العمل حتى نهاية اليوم.

فرد الثانى:

معك حق، فلنأخذ لنا «تعسيلة».

ورقد الجاران على الأرض استعداداً لأخذ «تعسيلة» من النوم وفى الحال راح الجار الثانى فى نوم عميق.

أما الجار الأول فلم يستطع النوم.. فظل يتقلب على جنبيه وغير ذلك من محاولات لينام بلا جدوى.

الجار الثانى غارق فى النوم مع ارتفاع شخيره بصوت عالٍ وكأنه الرعد (الحكاءة تصدر شخيرًا من أنفها) أخ أخـخـخـخ.. أخخخخ (ثم تواصل حكيها) الثانى كان فى نوم عميق مصحوبًا بشخير مجنون أخ أخ خـ.. أخخخخ.

أما الجار الأول فقد ظل بلا نوم يدخن سيجارة بعد سيجارة، بينما يتابع فى دهشة جاره الغارق فى نومه المصحوب بشخيره الرعدى.

بعد فترة بدأ الجار الثانى الغارق فى نومه بدا يشد جسده متمطعًا ومتثائبًا (الحكاءة تقلد تثاؤب الجار الثانى) أوواء أوواء.. ثم تواصل الحكى:

وبينما يتثاءب الجار الثانى ويتمطأ خرجت من أنفه نحلة طارت عاليًا.. ثم اختفت.

وبعد أن خرجت النحلة طائرة استيقظ الجار الثانى من نومه وهو يقول:

يا لها من «تعسيلة» لذيذة وياله من حلم طيب.

فقال له الجار الأول:

أى نوع من الأحلام يا جارى حلمت وأنت نائم فى مكان كهذا وفى منتصف النهار؟!

فقال الثانى:

لقد حلمت بأن هناك جرة محشوة بالذهب ومدفونة أسفل جبل صغير فى حديقة فى خلفية منزل لأغنى الرجال فى أوساكا.

فسأله الأول:

حقًا؟! وما اسم هذا الرجل الغنى؟!

فرد الثانى:

لا أعرف اسم الرجل أو أشياء كهذه.. كل ما أعرفه هو أن الرجل هو أغنى رجل فى أوساكا لقد كان مجرد حلم كنت أحلمه.. ولهذا لم أتمكن من السؤال عن اسم الرجل أو أى شىء كهذا.. كل ما أعرفه هو أنه رجل غنى.. أغنى رجل فى أوساكا.. وفى الحديقة الملحقة بخلفية المنزل هناك جبل صغير تنمو بجواره شجرة ضخمة.. ويجوارها شجيرات من الغاب.. وجرة أو قدرة الذهب مدفونة تحت الشجيرات هذا هو كل الحلم الذى حلمته.

فقال له الجار الأول:

يا له من حلم طريف.. اسمع يا جارى ماذا لو بعت لى حلمك هذا؟

فقال الثانى:

هل أنت جاد؟! كيف لإنسان أن يشترى حلمًا؟! وماذا تنوى أن تفعل بهذا الحلم؟!

فقال الأول:

لا أدرى ما أنوى أن أفعل بحلمك هذا؟! ومع ذلك ما قولك فى أن تبيع لى حلمك.

فقال الثانى:

أنا لم يسبق لى السماع عن شراء حلم.. ولكن لأى سبب بالضبط تريد شراء حلم؟!

فقال الأول:

ليس فى رأسى سبب محدد لشراء حلمك.. كل ما فى الأمر أننى أود شراء الحلم هيا.. بع لى الحلم من فضلك..

فقال الثانى:

أكره أن أكون بائع أحلام متجول.. أشعر بأنه أمر مضحك أن آخذ منك نقودًا مقابل شىء.. مقابل حلم حلمته.

فقال الأول:

كلامك معقول.. وصحيح، ومع ذلك أرجوك بع لى حلمك.. وسأعطيك هذا المبلغ الكبير.. هه.. هيا وافق وبع لى الحلم..

وأخيرًا باع الجار الحالم حلمه استجابة لإلحاح وتوسلات الجار الأول.

ثم تستطرد الحكاءة وهى تضحك لقد كسب مالاً ثمنًا لحلم حلمه.

(يضحك مستمع الحكاية)

أما الجار الأول الذى اشترى حلم جاره فقد عاد إلى بيته وأخبر زوجته بما فعل قائلاً فى فرحة:

زوجتى.. يا زوجتى لقد خرجت مع جارى إلى الجبال لنجمع بعض الأخشاب لزوم المدفأة. وفى وقت الظهيرة جلسنا وأكلنا غذاءنا ثم رقدنا لنستريح قليلاً.. وفى الحال راح جارى فى نوم عميق ولكن أنا لم أستطع النوم ولقد حاولت وحاولت لآخذ «تعسيلة» خاطفة بلا جدوى وبغض النظر عما فعلت لأنام فلقد ظللت مستيقظًا أدخن وأستمع إلى شخير جارى المرتفع كصوت الرعد.. وبينما هو يشد جسده ويتمطى خرجت من أنفه نحلة طائرة لأعلى وبعد أن اختفت النحلة طائرة استيقظ جارى النائم وأخبرنى أنه قد حلم حلمًا فاشتريت حلمه.

ثم أخبر الزوج زوجته بموضوع وتفاصيل الحلم الذى اشتراه.

فسألته الزوجة باستنكار:

ماذا؟! اشتريت حلمًا حلمه شخص غيرك؟! ولماذا بالضبط فعلت ما فعلت؟!

فقال الزوج:

حاقولك! أنا.. أنا أنوى السفر لأبحث عن جرة الذهب.. سأحضر لإخراج جرة الذهب.. ولكن للأسف ليس لدى مالا للسفر إلى هناك.. زوجتى.. هل يمكنك أن تساعدينى على الحصول على بعض المال؟!

فقالت الزوجة:

نحن لا نملك ما يكفى أن نعيش وأنت تتجول لشراء أحلام الناس. كيف يمكنك أن تتأكد أن هناك فائدة تعود عليك من الحلم الذى اشتريته.. إنه مجرد حلم رآه شخص آخر وها أنت تظن أنه يمكننا أن نقترض مالاً لتسافر بها إلى أوساكا Osa-ka بحثًا عما رآه جارنا فى حلمه.

فقال الزوج:

أجل.. أنا أود أن أسافر لأرى ما إذا كان هناك شىء.. أنا فقط يجب أن أذهب وأرى، أنا فقط يجب أن أذهب وأحضر لأرى ماذا سأجد. من فضلك يا زوجتى.. اقترضى لى بعض المال. وظل الزوج يلح ويلح ويلح على الزوجة لدرجة أنها لم

تجد أمامها مفرًا من الذهاب إلى والديها لتقترض نقودًا لزوجها اللحوح. وأخبرت الزوجة والديها عن حقيقة نية زوجها وهدفه.

فقال الوالدان (الواحد بعد الآخر):

- لابد وأن زوجك مغفل يشترى أحلام الناس.
- كيف يمكنه أن يتأكد إن كان سيحقق أو لا يحقق فائدة من رحلته الطويلة.
- ومن أدراه؟! فالأمر قد يكون مجرد وهم.
- يقترض مالاً ليسافر مسافة طويلة حتى أوساكا Osaka.
- ربعمائة ميل من هنا إلى أوساكا.

ردت الزوجة (فى حيرة):

نفس كلامكما هذا ظللت أقوله لزوجى ولكنه ظل يقول: يجب أن أذهب لأرى يجب أن أذهب لأرى لن أرتاح حتى أذهب.. وأرى.. ليس لدى ما أعمله غير هذا.

فقال الوالد:

لو أن هناك «حادثة» قد أصابت أحدكما.. لو كان زوجك مريضًا مثلاً أو شيء كهذا واحتجتم لاقتراض بعض المال لكان الأمر مختلفًا ولكن اقتراض المال فقط للسفر، من أجل السفر لأوساكا.. بدون أية فكرة عما يمكن أن يحققه أو لا يحققه من وراء هذه الرحلة.

فقالت الزوجة:

لقد غلب حمارى معه ولهذا يا بابا - يا ماما من فضلكما.. اقرضانى بعض المال.

وأخيرًا وافق الوالدان أن يقرضا الزوجة بعض المال.

أخذت الزوجة القرض وعادت إلى بيتها لتعطيه إلى زوجها بينما تقول:

والآن.. المال بين يديك.. فلتتذكر قيمة هذا المال.. لقد اقترضته من أجلك من والدى كما تعرف.

وأخذ الزوج المال وبدأ رحلته إلى أوساكا.. ولقد استغرقت الرحلة أيامًا عديدة..

ثم قالت الحكاءة لمن تحكى لهم الحكاية:

ما أحكيه لكم حدث منذ زمن بعيد - كما تعرفون - قديمًا كان الناس يسافرون على أقدامهم (تضحك الحكاءة - كما يضحك المستمع) ثم تواصل الحكاءة حكيها:

فى طريقه إلى أوساكا كان الزوج يقضى الليل فى فنادق صغيرة على الطريق إلى أوساكا ويعود للسير على قدميه طوال النهار.

وأخيرًا وصل الزوج إلى أوساكا ولكنه حتى بعد وصوله إلى أوساكا لم يكن يعرف إلى أين يذهب فهو لا يعرف اسم الرجل الغنى فالأمر كان حلمًا - مجرد حلم - تعرفون - وكل ما كان يعرفه عن الرجل أنه أغنى رجل فى أوساكا - ولهذا ظل الزوج يسير فى أوساكا ويسأل عن أغنى رجل فى أوساكا! أين أغنى رجل فى أوساكا؟! أين أغنى رجل فى أوساكا؟ أين أغنى رجل فى أوساكا؟! (تضحك الحكاءة وكذلك يضحك المستمع للحكاية).

وهكذا ظل الزوج يسأل ويسأل ويسأل عن أغنى رجل فى أوساكا وأخيرًا يلتقى بواحد ويسأله نفس السؤال: أين أغنى رجل فى أوساكا؟

فقال له:

إن الرجل الغنى يعيش فى هذا المكان أو ذاك المكان..

فسأل الزوج:

وهل لهذا الغنى جبل صغير فى الحديقة الخلفية لمنزله؟ إذا كان هذا البيت للرجل الذى أبحث عنه سأعطيك بعض المال لترشدنى إلى هذا البيت.

فرد عليه:

إذا كنت تبحث عن رجل بيته بهذه المواصفات إذن فهذا البيت قد يكون ذاك البيت الموجود هناك.. إنه بيت كيب سان.. وأظن أنه أغنى رجل فى أوساكا.. لماذا لا تذهب وتسأل هناك؟!

وذهب الزوج إلى حيث يوجد هذا البيت وسأل صاحب البيت:

- هذا بيت كيب سان؟!

صاحب البيت:

أجل إنه بيت كيب سان..

الزوج:

وهل فى الحديقة الخلفية لهذا البيت.. يوجد جبل صغير؟!

صاحب البيت:

أجل.. هناك جبل صغير..

الزوج:

وهل هناك شجرة ضخمة تنمو بجوار هذا الجبل؟

صاحب البيت:

أجل هناك شجرة ضخمة..

الزوج:

وهل هناك شجيرات من الغاب تنمو كثيفة بجوار الشجرة الضخمة؟!

صاحب البيت:

أجل.. هناك..

وهكذا تأكد الزوج أنه البيت المقصود فقال الزوج:

هل تسمح لى بالمبيت الليلة؟

صاحب البيت:

لا مانع ولكنك سألت أسئلة كثيرة عن الجبل الصغير فى الحديقة الخلفية فى بيتى فهل للجبل أهمية خاصة..

فقال الزوج:

لقد سمعت أن هناك جرة أو قدرة مملوءة بالذهب ومدفونة تحت شجيرات الغاب بجوار الجبل الصغير ولهذا كان يجب أن أحضر لأحفر وأخرج جرة الذهب من مدفنها.. فهل تسمح لى ببعض الخدم ليساعدونى فى الحفر.. وسأعطيك جزءاً من الذهب الذى فى الجرة.. أرجوك اسمح لى بأحد خدمك ليساعد فى الحفر وسأعطيك الكثير من المال.

وبعد ذلك ذهب كل منهما لينام ولكن صاحب البيت ظل يحادث نفسه:

هذا الشخص.. ماذا يظن نفسه؟ يأتى إلى بيتى يحفر.. ليخرج جرة ذهب من حديقتى؟ لن أسمح له بذلك.. فلأذهب الليلة وأحفر واحتفظ لنفسى بجرة الذهب.

ثم نادى صاحب البيت لبعض خدّامه.. خمسة رجال أقوياء وأخذهم إلى الحديقة ليحفروا ويخرجوا جرة الذهب.. أرض الحديقة كانت جافة ويصعب حفرها ولكنهم أخيرًا وصلوا بالحفر إلى غطاء الجرة.. هنا صاح صاحب البيت:

ها هى.. من المؤكد أنها هى.. إنها جرة الذهب.. جرة الذهب مدفونة فى حديقة بيتى.. كل هذا الوقت وأنا لا أدرى عنها شيئًا ولكن هذا الرجل العجوز الفقير كيف عرف أن هذه الجرة المملوءة بالذهب مدفونة فى حديقتى؟ هذا ما يجب أن أعرفه.. عمومًا لن أعطى لهذا الرجل أية نقود ذهبية من الجرة.

ثم رفع صاحب البيت الغطاء عن الجرة.. وبمجرد أن رفع الغطاء بابا.. جابا.. جابا جابا (أصوات تصدرها الحكاءة لتثير اهتمام المستمع) شىء ما طار من داخل الجرة مصحوبًا بصوت كصوت الرعد ونظر صاحب البيت داخل الجرة فلم يجد شيئًا بالمرة.. ما كان بداخل الجرة.. مهما كان.. قد طار بمجرد رفع الغطاء عن الجرة.. لم يعد هناك شىء بداخل الجرة.. مجرد جرة فارغة.

فى صباح اليوم التالى قال صاحب البيت إلى الزوج العجوز الذى اشترى الحلم:

شتلة شجيرات الغاب منذ وقت قليل أعطانى إياها أحدهم - فزرعتها فى مكانها الحالى منذ أيام قلائل وعند زراعتها لم نجد أية جرة ذهب.. فإذا كنت مازلت تود أن تحفر بحثًا عن الجرة فيمكنك أن تفعل ذلك ولا أظن أنك ستحتاج لكثير من الرجال لمساعدتك فى الحفر.. يكفيك رجلان فقط فالحفر سيكون سهلاً.. فالشجيرات منذ وقت قصير مزروعة.

فقال الزوج العجوز:

حقًا! حسن إذن، فلتسمح لى بأحد خدمك لمساعدتى فى الحفر وسمح صاحب البيت برجلين للزوج العجوز.. وبدأ الحفر.. طبعًا الحفر كان سهلاً.. فالأرض محفورة بالأمس فقط (تضحك الحكاءة وكذلك يضحك جامع الحكايات) وبعد وقت قليل من الحفر ظهر غطاء الجرة.. فصاح الزوج العجوز بفرحة:

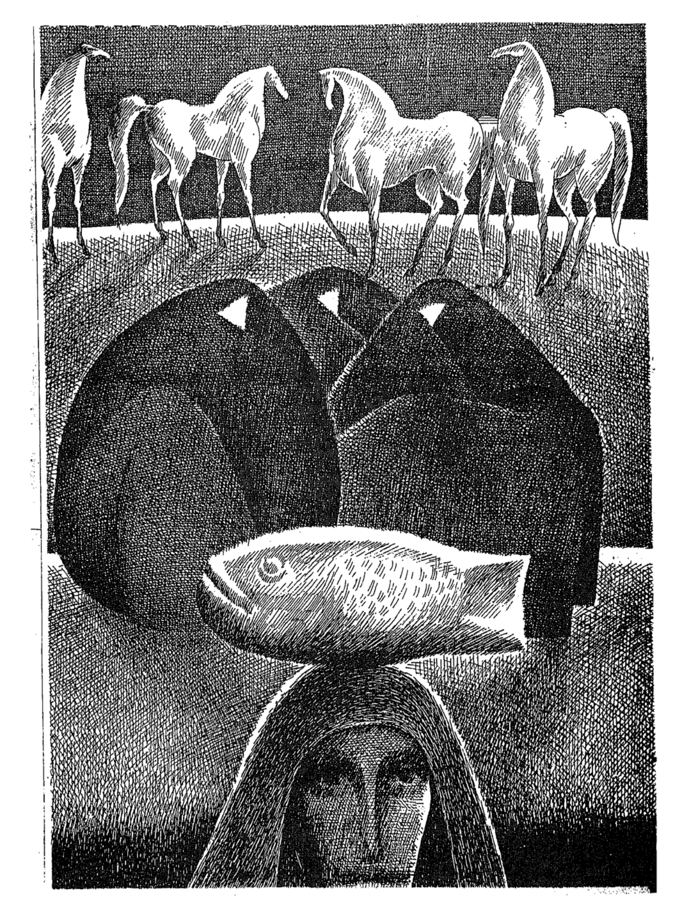
ها هى! من المؤكد أنها جرة الذهب.

وأخرجوا الجرة ورفعوا الغطاء عنها.. الجرة فارغة تمامًا.. لا شىء بداخلها.. ولا حتى نقطة ماء.. مجرد جرة فارغة.

صدم الزوج العجوز صدمة كبيرة، وصرخ قائلاً:

ماذا حدث؟! كيف فعلت أنا ما فعلت؟!.. وماذا سأفعل؟! لقد ضحيت بكل شىء من أجل أن أستخرج هذه الجرة من مدفنها.. جعت.. تعريت.. اقترضت المال وأصبحت مديونًا.. وكل هذا من أجل لا شىء.. لا شىء سوى جرة نقود فارغة تمامًا.. وها أنا قد استأجرت هؤلاء العمال ولن أستطيع دفع أجورهم ماذا سأفعل؟

ثم قال الزوج العجوز لصاحب البيت: لم يتبق لدى نقود كافية.. لقد أنفقت غالبية ما كان عندى من مال ولكن أود أن أدفع لك مالاً مقابل مساعدتك لى..



فأرجوك خذ هذا القليل من المال.. معذرة.. سامحنى لعدم قدرتى أن أدفع لك أكثر من ذلك.. لو كانت الجرة مملوءة بالذهب كما توقعت كنت سأعطيك الكثير من المال ولكن الجرة فارغة.. وأنا قد صرفت غالبية ما كان عندى من مال، صرفته على رحلتى الطويلة من قريتى إلى هنا.. إلى أوساكا. من فضلك فلتقبل منى هذا القليل المتبقى من مال واعذرنى لإزعاجى لك.

وأعطى الزوج العجوز لصاحب البيت بعض المال قائلا:

فلتدفع للعمال أجورهم وتحتفظ لنفسك بالباقى مقابل أجرة المبيت فى الحجرة وثمن الطعام الذى قدمته لى.

ثم عاد ليحادث نفسه:

والآن فلأعد إلى قريتى، لم يعد لدى شيئ بالمرة، فى طريق عودتى يمكن أن أشحذ نقودًا.. ليس أمامى سوى ذلك.

وهكذا ترك الزوج العجوز الذى اشترى الحلم.. ترك صاحب البيت وبدأ رحلة العودة متسولاً الطعام ليأكل والمكان للمبيت.

وطوال طريق العودة ظل يحادث نفسه:

ها أنا أسير على قدمى عائدًا إلى قريتى.. وطوال الطريق أشحذ وأتسول، لقد حذرتنى زوجتى من أن أصبح غبيًا لدرجة شراء حلم حلمه شخص غيرى.

لقد قالت لى زوجتى بالحرف الواحد:

لا فائدة من حلم لا تدرى إن كان حقيقيًا أم غير حقيقى.

ثم يواصل الزوج الحديث لنفسه:

ومع ذلك كان لابد أن أشترى الحلم ولم يكن لدى المال لأشترى الحلم فظللت ألح وأتضرع لزوجتى أن تقترض لى مالاً من والديها.. والآن أشعر بالخزى من مواجهة زوجتى وجهًا لوجه.. فلأقفز فى هذا النهر لأغرق نفسى.. ماذا أفعل؟! هل أنوى الانتحار؟! هل أنتحر؟، إذن فلأقفز من فوق هذا الكوبرى المرتفع وأغرق نفسى فى النهر.. لا لا، لا أود أن أنتحر هنا.. قبل أن أخبر زوجتى بحقيقة ما حدث.

فلأعد إلى المنزل لأخبر زوجتى أولاً.. وبعدها...

مايزال الزوج العجوز يواصل طريقه متسولاً الطعام ومكان المبيت.

وبعد عدة أيام أصبح الزوج العجوز قريبًا من منزله.. فقال لنفسه:

والآن ماذا سأفعل؟!. أنا أشعر بالخزى من مواجهة زوجتى وجهًا لوجه.. ليس أمامى سوى الانتحار.. فلأقفز فى النهر لأموت غرقًا.

ولكن الزوج العجوز واصل طريقه إلى بيته.. وظل يفكر فى الانتحار حتى أصبح أمام منزله (تضحك الحكاءة ومعها يضحك جامع الحكايات).

ودخل الزوج منزله وإذ بزوجته تقابله وهى تصيح مهللة:

أوه يا زوجى.. فى منتصف ليل إحدى الليالى الماضية اندفعت إلى منزلنا طائرة جميع أنواع العملات الذهبية.. لقد كانت النقود تطير بكثافة وبسرعة إلى داخل منزلنا.. وكانت النقود الذهبية الطائرة تصدر أصواتًا كأصوات الرعد.. (الحكاءة تصدر أصواتًا تمثل طيران النقود بأصوات كالرعد) جارا جارا.. جارا..

جارا.. جارا... كانت النقود الطائرة تحدث ضجيجًا يصم الآذان.. ظننتها ستحطم المنزل.. وظلت النقود الطائرة تحدث أصواتًا أثناء هبوطها على الأرض دهب.. جواهر.. لولى.. مرجان من جميع الأنواع.. فأصبحت الأرض تبرق بالألوان.

ولقد تركتها.. يا زوجى هكذا على الأرض دون أن ألتقط منها شيئًا حتى تعود إلى البيت وتراها بنفسك.. إنها تغطى أرضية حجرة المعيشة وحجرة الطعام والمطبخ و...

وتحرك الزوج ليتجول فى المنزل ليرى ويتأكد بنفسه. كان الذهب منشورًا فى كل مكان يلمع.. يبرق.. ويتلألأ. ثم تنظر الحكاءة إلى مستر روبرت ج. آدمز جامع الحكايات الذى يستمع لحكايتها وقالت:

هكذا حال الدنيا إذا أراد طامع استخراج جرة الذهب من مدفنها يكتشف أنها فارغة تمامًا.. أما الشخص المفروض أن يأخذ جرة الذهب حتى لو أنه لم يتمكن من استخراجها فى الوقت المناسب فإن الذهب يأتى إليه بطريقة أو بأخرى.. جرة الذهب مقدرة لشخص واحد بعينه وليس لأحد غيره.. ويغض النظر عما يحدث فهذا الشخص الواحد بعينه سيحصل على الذهب المقدر له إن آجلاً أو عاجلاً ..

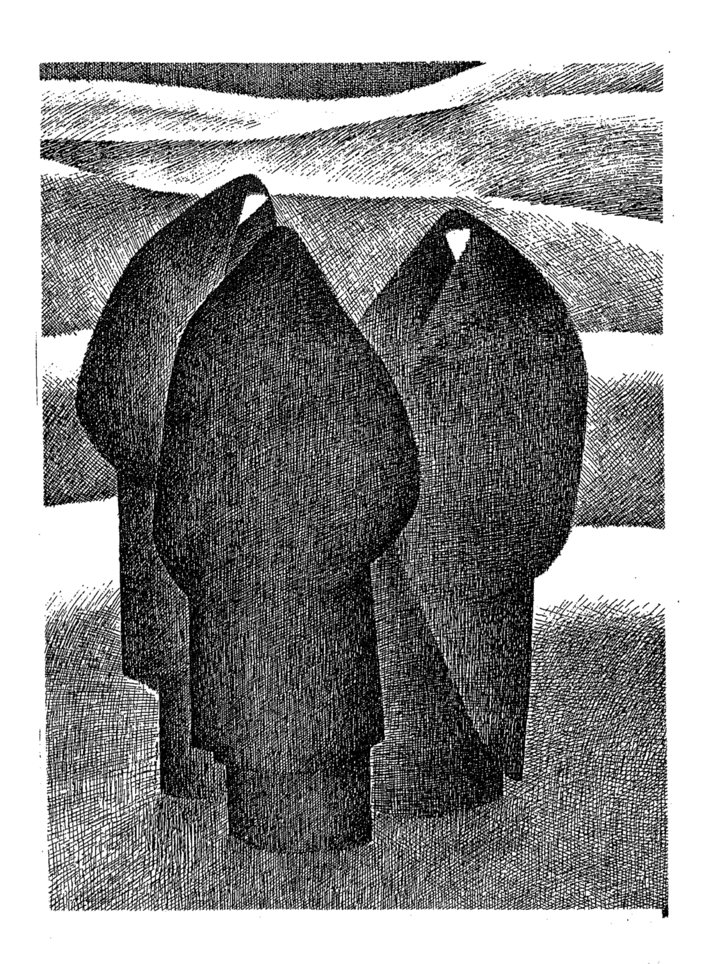
ثم تنظر الحكاءة إلى مستر روبرت ج. آدامز جامع الحكايات وتقول له:

ها هى حكاية الرجل الذى اشترى حلمًا.. هل أعجبتك يا مستر آدامز يا جامع الحكايات.

جامع الحكايات:

يا لها من حكاية شائقة يا سيدة توسون أتانابى يا حكاءة الحكايات.





مقامات الحريرى

تعبير عن الوجه الشعبى لثقافة المجتمع العربى

(دراسة فولكلورية)

إبراهيم حلمى

ذخرت البيئة العربية فى العصر العباسى بالعديد من الصور ذات المأثور الشعبى «الفولكلورية»، بما تعبِّر به عن عراقة وأصالة وتمسُّك بمأثوراتها الشعبية العربية. من هذه الصور: الأمثال والعادات والمعتقدات والألغاز والحِرف الشعبية، وهو أمر نجد له صدى ودوى كبيرين فى داخل سدات ولحمات النسيج الفنى لكثير من كتب التراث العربى بصفة عامة، ومقامات (الحريرى) ذاتها عليوجه الخصوص، فالمقامات هذه جاءت تعبيرًا صادقًا عن الوجه الشعبى لثقافة المجتمع العربى فى القرن الخامس الهجرى.

(أ) انعكاس الأمثال الشعبية العربية فى المقامات

فى المقامة الخامسة «الكوفية» يقول (الحريرى) على لسان بطله (أبى زيد السروجى) الذى أراد أن يُسْتَضَاف عند قوم لا يعرفهم، ولا يسبب لهم عناء أو مشقة فى تكلفة هذه الاستضافة:



«... فقال الضيف: والذى أحلَّنى ذراكم لا تلمظت بقراكم، أو تضمنوا لى أن لا تتخذونى كلاً، ولا تجشموا لأجلى أكلا. فرب أكلة هاضت الآكل، وحرمته مآكل، وشر الأضياف من سام التكليف، وآذى المضيف، خصوصًا أذى يعتلق بالأجسام، ويفضى إلى الأسقام، وما قيل فى المثل الذى سار سائره، **خير العشاء سوافره**، إلا ليعجل التعشى، ويتجنب أكل الليل الذى يعشى.»[1]

ذكر (الحريرى) المثل العربى الذى يقول: «**إن البُغاث بأرضنا يستنسر**»

(١) الحريرى- مقامات الحريرى- ص ٤٢ المكتبة الشعبية- بيروت- لبنان- بدون تاريخ.

والبغاث: هو ضرب من الطير دون الرخ، واستنسر: صار كالنسر فى القوة عند الصيد بعد أن كان من ضعاف الطير.(٢)

(٢) الميدانى - «مجمع الأمثال» - ص١٣ ج١ مطبعة عيسى البابى الحلبى - ١٩٧٧.

وذكر المثل العربى هذا جاء فى المقامة السادسة «المراغية» حين قال:

«يا هذا. إن البُغاث بأرضنا لا يستنسر، والتمييز بين الفضة والقضة متيسِّر».(٣)

(٣) الحريرى - مقامات الحريرى - ص ٥٢.

وقد أحدث (الحريرى) على المثل العربى أمرين اثنين، أولهما: أنه أدخل أداة نفى عليه، وثانيهما: أنه استكمل العبارة بما يدل على المقصود من المثل العربى فى صورته الجديدة، لكى يبيِّن الفارق الكبير بين القيمة وغير القيمة، فذكر أنه بالمقدور التمييز بين الفضة والقضة، فالفضة معدن غال أما القضة فهى صغار الحصى البيضاء، وشتَّان ما بينهما من ناحية القيمة المادية، وقد استطاع (الحريرى) أن يربط بين العبارتين بموسيقا السجع.

ذكر (الحريرى) فى المقامة التاسعة «الاسكندرية» مثلا شعبيًا عندما قال على لسان (أبى زيد السروجى): «قلت له: يا هذا. إنه **لا مخبأ بعد بوس، ولا عطر بعد عروس**، فانهض للاكتساب بصناعتك وأجلنى ثمرة براعتك».(٤)

(٤) مقامات الحريرى - ص ٨٠.

وهو مثل شعبى عربى قالته امرأة من عذرة مات عنها زوجها، واسمه (عروس)، فتزوجها رجل آخر، وأمرها أن تتعطَّر، فقالته.

وفى المقامة العاشرة «الرحبية» ذكر (الحريرى) مثلين شعبيين عربيين عن افتراق (أبى زيد السروجى) عن الحدث أو الصبى الذى راق فى عين القاضى وأمره بأن يتركه له حتى يفى القاضى بالدين المطلوب، وذلك حين قال (السروجى) للقاضى:

«أقبل منك على أن أُلازمه ليلتى، ويرعاه إنسان مقلتى،
حتى إذا أُعفى بعد إسفار الصبح، بما بقى من مال الصُلح،
تخلَّصت قائبة من قوب، وبرئ الذئب من دم ابن يعقوب».(٥)

(٥) الحريرى - مقامات الحريرى - ص ٩٣.

والقائبة هى البيضة، والقوب هو الفرخ، وهو مثل يضرب للرجلين يفترقان بعد صحبة، وجاء مقلوباً، لأن الذى ينفصل ويخرج إنما هو الفرخ من البيضة. أما المثل الآخر، فهو على الرغم من ذيوعه إلا أن تفسيره جاء وفق معطيات المأثور الشعبى «الفولكلور» تفسيراً خالصاً محضاً.

فمما يحكى عن النبى (يوسف) عليه السلام أن أخوته لما جاءوا إلى أبيهم يبكون عليه، علموا أنه لا يصدِّقهم، فاصطادوا ذئبًا فلطَّخوه بدم، وأتوه يبكون، وقالوا له: هذا الذئب قد ضَرِى، أكل أغنامنا وأكل (يوسف) أخانا، قال لهم: أطلقوه، ودعا الله يعقوب أن ينطقه له، فقال للذئب: ادنُ منِّى، فجعل يهز ذيله ويدنو منه، حتى وضع خدَّه على فخذ يعقوب، فقال له: لمَ أكلت ابنى، وفجعتنى فيه؟ فقال: لا والله يا نبى الله، ما رأيته ولا أكلته، وإنى لغريب فى أَرضكم اليوم، وصلت من مصر فى طلب أخ لى فقدته، فأوثقنى هؤلاء، وساقونى إليك، فقال لهم يعقوب عليه السلام: الذئب مع أخيه أوفى منكم مع أخيكم.(٦)

(٦) الشريشى - شرح مقامات الحريرى - ص ٤٢٤ ج ١ - تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم - المؤسسة العربية الحديثة للطبع والنشر والتوزيع - ١٩٧٦.

وفى المقامة ذاتها ذكر (الحريرى) مثلين عربيين فى الجزء الشعرى منها الذى يقول فيه على لسان (أبى زيد السروجى) كاشفًا شذوذ الوالى وغرضه فى طمعه فى الغلام الصغير قائلا:



قل لوالٍ غـــادرتـه بعـــد بيـنى

ســادمًــا نادمًــا يعض اليــدين

سلب الشـيخ مــاله وفــتــاه

لبــه فــاصطلى لظى حـســرتين

جـــاد بالعين حين أعـــمى هـواه

عـيـنـه فــانثنى بلا عـــيـنين

خـفِّض الحـزن يا مـعنِّى فـمـا يجـ

ـدى طِلابُ الآثار من بعـــد عين

....

....

....

....

ولكم من ســعى ليــصطاد فـاصط

ـيد ولم يلق غـيـر خُـفَّىْ حنينِ[7]

(٧) الحريرى - **مقامات الحريرى** - ص ٩٥.

(٨) الميدانى - **مجمع الأمثال** - ص ١٥٧ ج ٣.

فى المثل «لا أطلب أثراً بعد عين» ، وهو بمعنى: لا آخُذُ الدِّية وهى أثر الدم وتبعته واترك العين يعنى القاتل.[8]

وقد قصد (الحريرى) من استخدامه هذا المثل على لسان (أبى زيد السروجى) أن يبرز فهم بطل المقامة لولع الوالى القاضى بابنه، ومن ثم فراره وابنه من وجه القاضى بعد أخذه لنقود الدين، ولـذا طلب تبليغ القاضى ألا يحزن لهذا الفرار لهما، وبالتالى لا يسعى لاقتفاء أثريهما بعد أن كانا بين يديه كالصيد الماثل أمامه، وهذا المثل استخدمه (الحريرى) مرة أخرى فى المقامة السابعة والثلاثين «الحجرية».[9]

(٩) الحريرى - **مقامات الحريرى** - ص ٥٤٤.

أما استخدام (الحريرى) للمثل فى الشطر الثانى للبيت الأخير، فأصل المثل هو: «رجع بخفى حنين» ، وقد ذكره (الميدانى) تحت رقم ١٥٦٨ ، وفى تفسيره قال عن (أبو عبيد) إنه قال: «أصله أن حنيناً كان إسكافياً، من أهل الحيرة، فساومه أعرابى بخفين، فاختلفا حتى أغضبه، فأراد غيظ الأعرابى، فلما ارتحل الأعرابى أخذ حنين أحد خفيه وطرحه فى الطريق، ثم ألقى الآخر فى موضع آخر، فلما مر الأعرابى بأحدهما قال: ما أشبه هذا الخف بخف حنين ولو كان معه الآخر لأخذته ! ومضى فلما انتهى إلى الآخر ندم على تركه الأول، وقد كمن له (حنين)، فلما مضى الأعرابى فى طلب الأول عمد حنين إلى راحلته وما عليها فذهب بها، وأقبل الأعرابى وليس معه إلا الخفانِ، فقال له قومه: ماذا جئت به من سفرك ؟ فقال: «جئتكم بخفى حنين» ، فذهبت مثلاً، يضرب عند اليأس من الحاجة والرجوع بالخيبة.

وقال (ابن السكيت): حنين كان رجلاً شديداً ادعى إلى (أسد بن هاشم بن عبد مناف) فأتى (عبد المطلب) وعليه خفان أحمران فقال: يا عم أنا (ابن أسد ابن هاشم) ، فقال (عبد المطلب): لا وثياب (ابن هاشم) ، ما أعرف شمائل (هاشم) فيك فارجع، فرجع، فقالوا: «رجع حنين بخفيه» ، فصار مثلاً.[10]

(١٠) الميدانى - **مجمع الأمثال** - ص ٤٠ ج ٢.

وقد أراد (الحريرى) باستخدامه لهذا المثل أن يبرز أن سعى القاضى جاء له بالخسارة، فلم يظفر بالغلام المطموع فيه بعد فراره مع أبيه (أبى زيد السروجى) من وجهه بعد الغرم.

وفى المقامة الخامسة عشر «الفرضية» ذكر (الحريرى) مثلا شعبيًا عربيًا عن المروءة مع الشدة حين قال:

«وقال: اعلم أصلحك الله أن الصدق نباهة، والكذب عاهة، فلا يحملنك الجوع الذى هو شعار الأنبياء، وحلية الأولياء، على أن تلحق بمن مان، وتتخلّق بالخلق الذى بجانب الإيمان، فقد **تجوع الحرة ولا تأكل بثدييها**، وتأبى الدنيّة ولو اضطرت إليها»(١١).

(١١) الحريرى - **مقامات الحريرى** - ص ١٤٤.

ويلاحظ على استخدام (الحريرى) المثل العربى أنه نسج على منواله تكملة لكى يصل إلى السّجع، مع أن هذه التكملة لم تفضى إلى جديد، لأنها تحمل المعنى نفسه.

وفى المقامة الثالثة والأربعين «البكرية» استخدم (الحريرى) مجموعة من الأمثال الشعبية العربية، فقال على لسان راوى المقامة حاشداً مجموعة منها فى فقرة واحدة:

«فجلست عند رأسه، حتى هبَّ من نعاسه، فلما ازدهر سراجاه، وأحس بمن فاجاه، نفر كما ينفر المريب، وقال: **أخوك أم الذيب**؟ فقلت: بل خابط ليل ضلَّ المسلك، فأضئ لى أقدح لك، فقال: ليسر عنك همك **فرب أخ لك لم تلده أمك**، فانسرى عند ذلك إشفاقى، وسرى الوسن إلى آماقى، فقال: **عند الصباح يحمد القوم السُّرى**، فهل ترى كما أرى؟». (١٢)

(١٢) الحريرى - **مقامات الحريرى** - ص ٤٧٥.

فى هذه الفقرة، حشد (الحريرى) ثلاثة أمثال شعبية عربية مختلفة، وهى:

١ - «أخوك أم الذيب ؟».

٢ - «رُب أخ لم تلده أمك».

٣ - «عند الصباح يَحْمَدُ القومُ السُّرَى».

١ - المثل الأول وهو: «**أخوك أم الذيب**؟» له صياغتان عند (الميدانى) فى كتابه «**مجمع الأمثال**»: الصياغة الأولى هى: «أخوك أم الذئب؟» بمعنى الشك فيما يرى الرائى، فما يراه لا يُسْتَبَان أمره إن كان على صورة صديق آمن أو على صورة عدو خطر، وقد ذكره (الميدانى) تحت رقم (١٩٧). والصياغة الثانية هى: «أخوك أم الليل»، ويضرب كذلك عند الارتياب بالشىء فى سواد وظلمة، وقد ذكره (الميدانى) تحت رقم (١٩٧)، وهو لا يفرق فى معناه كثيراً عن معنى المثل الأول.(١٣)

(١٣) الميدانى - **مجمع الأمثال** - ص ٨٣ ج ١، ٩٥ ج ١.

٢ - أما المثل الثانى وهو «**رُب أخ لم تلده أمك**» فمعناه قد وجدت منى صديقاً يقوم لك مقام شقيقك، وأصل المثل أن (لقمان بن عاد) رأى امرأته قد خلا بها رجل وهى تلاعبه ويلاعبها، ومعها صبى صغير يبكى، وهما قد أقبلا على شأنهما لا يكترثان به، فسألها عن الرجل، فقالت: هو أخى، فقال: رب أخ لك لم تلده أمك، يكذبها فى قصدها أى هو أخوك بالمحبة والصداقة لا بالولادة.(١٤)

(١٤) الشريشى - **شرح مقامات الحريرى** - ص ٨٣ ج ٥.

٣ - والمثل الأخير وهو «**عند الصباح يَحْمَدُ القومُ السُّرَى**» معناه إذا سرى القوم بالليل قطعوا أرضاً كثيرة، والأرض تطوى بالليل لمن يمشيها، فإذا أصبحوا حمدوا سيرهم.

وهذا المثل بيت من رجز وقع فى شعر (الشّماخ)، وذلك أنه سافر فى قوم من «بنى ثعلبة»، فمشوا حتى إذا كانوا قريباً من تيماء، قال (الشّماخ) لابن أخيه: أنزلنا فاحدوا بنا، فنزل فحدا بهم ثم نزل القوم للحداء واحداً بعد واحدٍ، فوقعت أراجيزهم فى ديــوان (الشّماخ)، فنُسبتْ إليه، وأول الرجز:

طاف خيال من سليمى فاعترى

بنجد أو تيمـــاء أو وادى القرى

فــــمنع النوم ومنّى بالمُنَى

وفى آخر هذا الرجز:

عند الصباح يحمد القوم السُّرى

وتنجلى عنهم غيابات الكرى[15]

(١٥) الشريشى - شرح مقامات الحريرى - ص ٨٤ .

وفى المقامة الخامسة والعشرين «الكرجية» ذكر (الحريرى) على لسان الراوى لمقامات الحريرى مثلاً فى معرض لومه لبطل المقامة (أبى زيد السروجى) على عريه، فقال:

«وتبعته إلى حيث ارتفعت التقية، وبدت السماء نقية، فقلت له: لشد ما قرّسك البرد، فلا تتعرّ من بعد، **فقال:** ويك. **ليس من العدل سرعة العذل**، فلا تعجل بلوم هو ظلم، ولا تقف ما ليس لك به علم» .[16]

(١٦) الحريرى - مقامات الحريرى - ص ٢٥٥ .

ففى هذه الفقرة استخدم (الحريرى) المثل العربى الذى يقول:

«ليس من العدل سرعة العذل»

بمعنى أنه لا ينبغى أن تعجل بالعذل قبل أن تعرف العُذْر، وقد ذكره الميدانى تحت رقم ٣٣٥٨ فى كتابه .[17]

(١٧) الميدانى - مجمع الأمثال - ص ١١٩ - ج٣ .

وفى المقامة السابعة والعشرين «الوبرية» ذكر (الحريرى) مثلاً عربياً فى موقف التعـرُّف بين راوى المقامة (الحرث بن همّام) وبطلها (أبى زيد السروجى) حين قال الأول:

«... ثم رفع إلى طرفه، وقال: **لأمر ما جدع قصيرٌ أنفه**، فأخبرته خبر ناقتى السارحة، وما عانيته فى يومى والبارحة» .[18]

(١٨) الحريرى - مقامات الحريرى - ص ٢٧٦ .

وهذا المثل يضرب لما يستعظم حصوله. و (قصير) رجل معروف، وهو صاحب جذيمة الأبرش، وقد قالته (الزباء) لمّا رأت (قصيراً) مجدوعًا وقد ذكره (الميدانى) تحت رقم ٣٣٦٦ فى كتابه .[19]

(١٩) الميدانى - مجمع الأمثال - ص ١٢١ - ج٣ .

وفى المقامة الرابعة والثلاثين «الزبيدية» ذكر (الحريرى) على لسان راويها (الحرث بن همّام) عبارة صاغ فيها مثلا حين قال:

«علمت أن كل من خلق يفرى، **وأن لن يحك جلدى مثل ظفرى**» .[20]

(٢٠) الحريرى - مقامات الحريرى - ص ٣٧١ .

وهذا مثل يضرب فى ترك الاتكال على الناس، وفى معناه قال الإمام (الشافعى)، رضى الله عنه:

مـــا حك جلدك مـــثل ظفـــرك
فـــتـــول أنت جـــمـــيع أمـرك
وإذا قـــصـــــدت لحـــاجـــة
فـاقـصـد لمعـتـرف بفـضلك[٢١]

وفى المقامة السابعة والأربعين «الحجرية» ذكر (الحريرى) على لسان راويه (الحرث بن همّام) فى معرض احتياجه الحجامة وهو بحجر اليمامة حين بعث غلامه ليحضر له شيخاً يقوم بهذه العملية، فلما أبطأ الغلام عنه قال (الحرث):

«فزعم أن الشيخ أَشْغَلُ من ذات النحيين، وفى حرب كحرب حنين» .[٢٢]

وهذا المثل يضرب لكثير الأشغال، وذات النحيين هى امرأة من تيم الله بن ثعلبة، كانت قد حضرت سوق عكاظ ومعها وعاءان من السمن، فاستخلى بها (خوّات بن جبير الأنصارى) ليبتاعهما منها، ففتح أحدهما، وذاقه، ودفعه إليها، فأخذته بإحدى يديها، ثم فتح الآخر، وذاقه، ودفعه إليها، فأمسكته بيدها الأخرى، ثم غشيها ممارساً معها الجنس، وهى لا تقدر على الدفع عن نفسها لحرصها على حفظ فم الوعاءين فلا يسكبا شيئاً من السمن لبخلها، ومع هذا ضحّت بشرفها وفرّطت فيه خوفاً على ضياع السمن من الزقين..»[٢٣]

وفى المقامة ذاتها، ذكر (الحريرى) مثلا استخدمه فى موقف بيان عدم جدوى اقتناع الحجام بتأجيله أخذ أجره من الحجامة لحين ميسرة طالب الحجامة بسبب فقره وعدم يساره وسعته.

قال (الحريرى) على لسان الحجام لطالب الحجامة:

«... فلا تضرب فى حديد بارد، ولا تطلب ما لست له بواجد» .[٢٤]

والضرب فى الحديد البارد هو مثلٌ يضرب لمن يطمع فى غير مطمع، وقديما قال الشاعر مستخدماً هذا المثل:

يا خـــادع البـــخـــلاء عن أمـــوالهم
هيـــهـــات تضـــرب فى حـــديد بارد

وأنشد (المبرد) قائلا:

هيـــهـــات تضـــرب فى حـــديد بارد
إن كنت تطمع فى نوال سـعـيـد[٢٥]

وقال (الحريرى) على لسان فتى يريد الحجامة فى المقامة ذاتها مظهراً الضيق والضجر بالحجّام الثرثار المطالب بالنقود من قبل أن يقوم بالحجامة له:

«أف لك من صـوّاغ باللسـان، روّاغ عن الإحسـان، تأمـر بالبر ، وتعقُّ عقوق الهِرِّ» .[٢٦]

وفى المثل «أعق من الهـرة» لأنهـا تأكل أولادها. وفى مـعنى هـذا المثل العـربى قـال الشاعـر:

(٢١) الحريرى - مقامات الحريرى - ص ٣٧١ .

(٢٢) الحريرى - مقامات الحريرى - ص ٥٤٢ .

(٢٣) شرح مقامات الحريرى - ص ٥٥٦ .

(٢٤) الحريرى - مقامات الحريرى - ص ٥٤٧ .

(٢٥) شرح مقامات الحريرى - ص ٥٤٧ .

(٢٦) الحريرى - مقامات الحريرى - ص ٥٤٩ .

أمـــــــا تـرى الـدهـر وهـذا الـورى

كـــــــهــــــــرة تـأكل أولادهـــا[٢٧]

(٢٧) الحريرى - مقامات الحريرى - ص ٥٤٩.

وفى المقامة التاسعة والأربعين «الساسانية»، ذكر (الحريرى) عبارة تشبيهية مأخوذة عن مثل عربى قديم، وذلك عند وصية (أبى زيد السروجى) لابنه بعدم ترك حرفة الكدية والشحاذة واستخلاف الابن له قائلا:

« ومـثـلك لا يُقْـرَع له عـصـا، ولا ينَبـه بطرق الحصاء»[٢٨]

(٢٨) مقامات الحريرى - ص ٥٧٠.

والمثل العربى القديم يقول: «لا يقرع له العصا، ولا يقلقل له الحصاء»، وهو مثل يضرب للمحنَّك المجرَّب.

وأول من قرعت له هو (عامر بن الظرب العدوانى)، وكان من حكماء العرب، وهو المعروف باسم (ذى الإصبع العدوانى). فقد كان فى حداثة سنه يحكم بالحق، فلما أسنَّ اختل أمره وذل، فشكا الناس منه ذلك، ولم يقدر أحد أن ينبهه. وكانت له ابنة عاقلة، فلما بلغها ذلك لامته، فقال لها: «كونى قريباً منى، فإذا أنكرت منى شيئاً فاضربى لى بالعصا لأسمع فأرجع عن الخطأ». وفى هذا المعنى يقول الشاعر:

لذى الحلم قبل اليوم ما تقرع العصا

ومـــا علّم الإنســان إلا لـيـعـلمـــا

أى لا يحتاج فى الأمور المهمة إلى تنبيه غيره له. وكانت العرب إذا أرادوا اختبار الرجل فى مدى صلاحيته للسفر والغارات تركوه حتى ينام، ثم يأخذ رجل حصاة، فيرمى بها إلى جانبه، فإن انتبه وثقوا به، وعلموا أنه أهل لذلك، وإلا تركوه إن كان على خلاف ذلك. وقيل إن ترك الحصا ضرب من التكهُّن، وذلك بأن يأخذ الكاهن حصيات؛ فيضرب بها الأرض، ثم ينظر فيها، فيخبر بالمغيِّبات.



واستخدم (الحريرى) المثل «ولو كان فى عصاى سير» وذلك فى المقامة العشرين «الفارقية»، حين أظهر بطل مقامات الحريرى (أبا زيد السروجى) أنه تضيق إمكاناته عن احتياجاته التى تتطلّب نقوداً لتكفين ميت مزعوم قائلا:

«يا نجعة الروّاد، وقدوة الأجواد، والله ما نطقت ببهتان،
ولا أخبرتكم إلا عن عيان، ولو كان فى عصاى سير،
ولغيمى مطير، لاستأثرت بما دعوتكم إليه، ولما وقفت
موقف الدال عليه»[٢٩]

(٢٩) الحريرى - مقامات الحريرى - ص ١٩٥.

ومن الشعر الذى قيل فى معنى هذا المثل، قول الشاعر:

يـا لـيـت مـن هـمـــة وخـــيـــــر

لـو كــان لـى فـى عـصــاى سـيــر

صــبــراً على النائبــات صــبــراً

مـــا يصنع الله فــهـــو خــيـــر

فـــمـن قـليـل بـدا كـــثـــيـــر

كـم مـطـر بـدؤه مُـطَـيْـــــر[٣٠]

(٣٠) الشريشى - شرح مقامات الحريرى - ص ٤٠٣.

واستخدم (الحريرى) العبارة «وزردنى نظرة من ذى علق»، ففى الأمثال العربية «نظرة من ذى علق» أى من ذى هوى قد علق قلبه بمن يهواه، وهو مثل يضرب لمن ينظر بود فى أمر.(٣١)

(٣١) الشريشى- شرح مقامات الحريرى - ص ١٩٢- ج٤.

(ب) انعكاس العادات الشعبية العربية فى المقامات

تعكس مقامات (الحريرى) الكثير من العادات الشعبية العربية، مما يعطى صورة واضحة لتلك العادات العربية التى ربما قد تكون اختفت مع مرور الأيام، أو ربما نجد لها بعض البقايا ما زالت موجودة ومستمرة حتى الآن. ففى المقامة الثانية «الحلوانية» عادة من عادات العرب الشعبية، خاصة عندما يكبر الغلام الصغير ويصل إلى سن البلوغ. يقول (الحريرى) على لسان راويه (الحرث بن همّام):

«كلفت مذ ميطت عنى التمائم، ونيطت بى العمائم بأن أغشى معان الأدب، وأنضى إليه ركاب الطلب.» .(٣٢)

(٣٢) الحريرى- مقامات الحريرى- ص ١٧.

وإماطة التمائم عن الصبى هي عملية إزالة الأحراز و التعويذات السحرية ورفعها عن عنقه، وأُلبِسَ العمامة والإزار، وقُلّد السيف، وهذه العملية تدل دلالة واضحة على الوصول إلى سن البلوغ والكبر.

ومن العادات الشعبية العربية عادة زيارة القبور، ويبرز (الحريرى) هذه العادة فى مقامته الحادية عشرة «الساوية» عند زيارة راوى المقامة (الحرث بن همّام) لبلدة «ساوة» التى تقع بين «الرى» و«همذان».

فبطل المقامة (أبو زيد السروجى) يلعب دور الواعظ أمام جمع من الناس وقفوا على قبر محفور لنعش فى طريق صاحبه إلى الدفن والرقاد الأخير، وهو يقوم بلومهم على انصرافهم وإعراضهم عن تعديد النوادب، وتحرّق الثواكل.(٣٣)

(٣٣) الحريرى- مقامات الحريرى- ص ٩٩.

والمقامة الثانية والأربعون «النجرانية» تشير إلى نوع من المراوح الشعبية وظيفتها اجتلاب الريح البارد الرطب، وتسمى باسم «مروحة الخيش»، وهذا النوع من المراوح يصنع من ثياب خشنة من الكتّان، تستعمل فى العراق، وتكون شبه شراع السفينة، حيث تعلّق فى سقف البيت، ويعمل لها حبل منها تجرّ به، وتبل بالماء، وترش بماء الورد، فإذا أراد الرجل النوم جذب حبلها إليه، فيهب منها نسيم بارد طيب يذهب أذى الحر، ويستطاب معه النوم.

و(الحريرى) حينما يصف هذه المروحة فإنما يصفها ملغزاً بأبيات شعرية قائلا:

وجارية فى سيرها مشمعلّة
ولكن على إثر المسير قفولها
لها سائق من جنسها يستحثها
على أنه فى الاحتثاث رسيلها
ترى فى أوان القيظ تنظف بالندى
ويبدو إذا ولّى المصيف قحولها(٣٤)

(٣٤) الحريرى- مقامات الحريرى- ص ٤٦٤.

المروحة يصفها (الحريرى) بأنها كالجارية لجريها كلما أرسلت، وهى تسرع المسير فى نشاط، وترجع على المسار نفسه، و يسوقها حبل من مادتها من الكتّان وهو الذى تمد به،

ويقوم باستعجالها كلما أبطأت كقرين ملازم لها، وهى فى وقت الحر الشديد تتساقط منها قطرات الماء، ويظهر إذا ما مضى زمن الصيف جفافها وتيبسها.

ومن العادات الشعبية العربية التى تعكسها مقامات (الحريرى) عادة الابتهاج فى الأعراس، بما فى ذلك الأكلات الشعبية التى تجهّز فى مثل هذه المناسبات.

هذه العادة نجدها فى المقامة الثلاثين «الصورية»؛ فالمأذون الشرعى يقوم بإلقاء خطبة قصيرة بين المدعوين يبين فيها مزايا الزواج فى الحفاظ على كرامة الغريزة من الابتذال والامتهان، وبمجرد أن ينتهى منها بالدعاء للحاضرين بكثرة النسل ومباركة الزيجة، تتساقط وتتناثر هنا وهناك الدراهم والفاكهة من حولهم ابتهاجاً بالعرس، وتعبيراً عن مظاهر الفرحة العارمة فيما بينهم جميعاً. يقول (الحريرى) مظهراً ذلك الموقف الذى ما زالت موجودة له طبيعته العربية فيما بيننا فى الأفراح والأعراس العربية:

«فلما فرغ الشيخ من خطبته، وأبرم للختن عقد خطبته، تساقط من النثار ما استغرق حد الإكثار، وأغرى الشحيح بالإيثار».(٣٥)

(٣٥) الحريرى- مقامات الحريرى- ص ٣١٩.

أما أشربة مناسبات الزواج وأطعمتها، فالمقامة ذاتها تخبرنا بأن أحد مكوّناتها هو (حلواء السمّاط) و (اللماق): وهو نوع من الشراب، وكذلك (الرقاق): وهو فى الغالب لن يخرج عن أن يكون هو الرقاق المعروف لدينا الآن.

والمقامة التاسعة والعشرون «الواسطية» تخبرنا بأن الدعاء للعروس أو للعريس كان هو العبارة التى ما زالت مألوفة لدينا حتى الآن، وهى «**بالرفاء والبنين**».(٣٦)

(٣٦) الحريرى- مقامات الحريرى- ص ٣٠٥.

وتعكس مقامات (الحريرى) عادة من عادات العشق عند العرب فى غاية من الأهمية، ألا وهى اقتناء الدمى للسلوان عن بُعد الحبيبة. ففى هذه العادة يقول (الحريرى) فى مقامته الخامسة والأربعين «الرملية»، وذلك على لسان بطل مقامات الحريرى (أبى زيد السروجى) مدافعًا عن نفسه أمام قاضى الرملة الذى شكته عنده زوجته بسبب هجره لها بلا سبب معروف:

فمذ نبا الدهر هجرت الدُّمى
هجران عفٍ آخذٍ حذره
وملت عن حرثى لا رغبة
عنه ولكن أتقى بذره(٣٧)

(٣٧) الحريرى- مقامات الحريرى- ص ٥١٦.

فبطل المقامة يبيّن للقاضى مقدار هجره للدمى بسبب عدم يساره وعدم غناه هجران إنسان عفيف، فهو غير هذا النوع من الناس العشّاق الذين إذا غلب عليهم عشقهم ذهبوا إلى أحد الأماكن التى تباع فيها صور تماثل المحبوبة لتكون الصورة سلواه عن بُعد هذه المحبوبة.(٣٨)

(٣٨) الحريرى- مقامات الحريرى- ص ٥١٦.

وهذه الصورة، نجد شبيهًا لها فى إحدى حكايات «**ألف ليلة وليلة**»، وهى «**حكاية سيف الملوك وبديعة الجمال**» حيث يعشق (سيف الملوك) صورة فتاة جميلة منقوشة بالذهب على البطانة الداخلية لقباء أو فيمة من الخيام.(٣٩)

(٣٩) **ألف ليلة وليلة**- ص ٢٧٩- ج٣- مكتبة ومطبعة محمد على صبيح بالأزهر- القاهرة.

(ج) انعكاس المعتقدات الشعبية العربية فى المقامات

على الرغم من انعكاس تأثير الدين الإسلامى الواضح على متن مقامات (الحريرى) إلا أننا نجد تأثيراً واضحاً لبعض المعتقدات الشعبية العربية عليها.

من ذلك ما تعكسه المقامة الثالثة عشرة «البغدادية» من معتقدات شعبية عربية ممتزجة بالأمثال؛ ففى هذه المقامة يقول (الحريرى) على لسان امرأة مكدية تشحذ، معبرة عن حالها البائس بالشعر:

إذا دعـــا القـــانت فى ليلـــه
مـــولاه نادوه بدمع يفـــيض
يا رازق النعّـــاب فى عـــشه
وجابر العظم الكسير المهيض[40]

(٤٠) الحريرى - مقامات الحريرى - ص ١٢٤.

والمقصود برازق النعّاب هو الله سبحانه وتعالى، والنعّاب هو فرخ الغراب، قالت عنه العرب إنه إذا خرج فرخ الغراب من البيضة فإنه يخرج أبيض الزغب، فيراه الذكر، فيستريب، فيضرب أنثاه، وينقرها حتى تفر طائرة، فيطير خلفها ويتركانه، فيفتح فاه عند الجوع، فيرسل الله ذباباً يدخل فى فيه، فيكون هذا الذباب غذاءه، ثم بعد سبعة أيام يسود ريشه، فيرجعه أبواه إليهما، ويكملان تربيته، ويقال إن دعاء «يا رازق النعّاب» هو من أدعية داود - عليه السلام - وهو دعاء شبيه بدعاء العامة عندما تدعو الله قائلة «يا رازق الدودة فى قلب الحجر».

أما المقامة التاسعة والثلاثون «العمانية»، فهى تعكس معتقداً شعبيًا عربيًا هامًا، ألا وهو الاعتقاد فى قوة فعل الأحراز والتمائم والعزائم، خاصة تلك النوعية التى تستخدمها العامة للإنجاب بعد طول غياب..!!

والتعاويذ، فى هذه المقامة، يستخدمها (الحريرى) فى موقفين اثنين:

الموقف الأول: حينما هرع بطل المقامة (أبو زيد السروجى) إلى مجموعة من راكبى الفلائك بالبحر متوجهين إلى «عمان» ليركب معهم، ومن ثم، يقوم بعرض تعويذة عليهم، أطلق عليها اسم «**حرز السفر**»، وذلك للنجاة من مهالك البحار وأخطارها عند الأسفار. يقول (الحريرى) على لسان راوى المقامة (الحرث بن همّام) واصفًا (أبا زيد السروجى) حين شرع يبيّن لهؤلاء المسافرين على متن الفلْك جودة بضاعته من التعاويذ:



«قال: أعوذ بمالك المُلْك من مسالك الهُلْك، ثم قال: إنا رُوينا فى الأخبار المنقولة عن الأحبار، أن الله تعالى ما أخذ على الجُهّال أن يتعلموا، حتى أخذ على العلماء أن يُعلّموا، وإن معى لَعُوذة عن الأنبياء مأخوذة، وعندى لكم نصيحة، براهينها صحيحة، وما وسعنى الكتمان، ولا من خيمى الحرمان، فتدبروا القول وتفهّموا، واعملوا بما تُعلّمون وعلّموا». [41]

(٤١) الحريرى - مقامات الحريرى - ص ٤٢٧.

ويأتى هذا الجزء الهام من المقامة ليبيّن لنا كيف يقوم صاحب أو بائع أو مروّج التعاويذ فى ترويج بضاعته أولا، وكيف يقنع بها جمهوره، فيتكالب هذا الجمهور عليها ويشتريها منه، بعد اقتناعه التام بأهميتها وضرورتها له.

فالمدخل إلى عقل الجمهور يأتى من النفاذ له من خلال استخدام العبارات أو الآيات القرآنية التى تحض على التعوُّذ، لذلك نجد أن (أبا زيد السروجى) يتعوَّذ بالله من المهالك. والمسافرون بحراً - بالقطع - هم أكثر الناس إقبالا على طريق تحفُّه هذه المهالك، مما يبث فى روعهم أنهم فى أشد الحاجة إلى ما يقول، من أجل الحماية من المهالك والأخطار التى قد يتعرَّضون لها وهم فى عُرْضِ البحر.

ثم يدَّعى (أبو زيد السروجى) أمام جمهوره من راكبى فُلْك البحر أن ما سوف يتناوله من حديث إنما هو من قِبَل العلم والعلماء. إذاً، لا مجال للدجل فيما يدَّعيه من أقاويل، بل يتقدَّم خطوات وخطوات أكثر، فيدَّعى أن التعويذة التى يحملها معه هى وصفة شافية مأخوذة عن الأنبياء الصالحين، وبذا، تقرب المسافات أكثر وأكثر لأقدام هذا الجمهور من الوقوع فى شرك ما يدَّعيه من أقاويل وأحابيل وختل ومين.

ثم تأتى اللحظة الحاسمة التى يكشف (أبو زيد السروجى) فيها عن بضاعته عندئذ، يقول (الحريرى) على لسان الراوى (الحرث بن همَّام):

> **«ثم صاح صيحة المباهى، وقال: أتدرون ما هى؟ هى والله حرز السَّفر عند مسيرهم فى البحر، والجُنَّةُ من الغم إذا جاش موج اليم، وبها استعصم نوح من الطوفان، ونجا ومن معه من الحيوان، على ما صدعت به آى القرآن، ثم قرأ بعد أساطير تلاها، وزخارف جلاها، وقال: اركبوا فيها بسم الله مجراها ومرساها. ثم تنفَّسَ تنفُّسَ المغرمين، أو عباد الله المكرمين».** (٤٢)

(٤٢) الحريرى - مقامات الحريرى - ص ٤٢٨.



والموقف الآخر: حينما عصفت الرياح براكبى المركب ولجأ الجميع إلى جزيرة بها ملك محزون بسبب إنه لم ينجب من زوجته التى سقط حملها، بعد أن نذرتْ النذور، وأُحْصِيَتْ الأيام والشهور، وصيغ طوق فضى أو ذهبى - وفقاً للعادات الشعبية لأهل الجزيرة - لكى يوضع فى عنق المولود مصحوباً بتاج أو شبه عصابة مزينة بالجواهر، إلا أنه تعثَّر مخاض الولادة.

حيال هذا الموقف، يتقدَّم (أبو زيد السروجى) ليعرض طوق النجاة، بما أُطلق عليه اسم **«عزيمة الطَّلْق»** مدَّعياً أنها انتشر سمعها وصيتها فى الخلق.

يروى راوى المقامة مشيراً إلى مكونات هذه العزيمة التى هرع (أبو زيد السروجى) إلى استحضارها أمام ملك الجزيرة، فيقول:

> **«فاستحضر قلماً مبرياً، وزبداً بحريًا، وزعفراناً قد ديف فى ماء ورد نظيف. فما إن رجع النفس حتى أُحضِرَ ما التمس، فسجد أبو زيد وعفَّر، وسبَّح واستغفر، وأبعد الحاضرين ونفَّر، ثم أخذ القلم واستحفر، وكتب على الزبد بالمزعفر:**
>
> **أيهذا الجنين إنى نصيح**
>
> **لك والنصح من شروط الدين**



أنت مســتــعــصم بكنٍّ كنين
وقـــرارٍ مــن الــســكــون مــكــين
مـــا ترى فـــيـــه من إلـــ
ـفٍ مــــداج ولا عــدو مـــبين
فـــمـــتى مـــا برزت منه تحــوَّ
لــت إلى مــنــزل الأذى والــهـــون
وتراءى لك الشــقـــاء الذى تلـــ
ـقى فـــتـــبكى له بدمع هتـــون
فـاسـتـدم عـيـشك الرغـيـد وحـاذر
أن تبـــيـع المحـــقُّـــوق بالمظنـــون
واحـــتــرس من مـخــادع لك يرقـــ
ـيك ليلقـــيك فى العـــذاب المهين
ولعـــمـــرى، لقـــد نصـــحت ولكن
كم نصـــيـــح مُـــشـــبَّـــه بظنينَ

ثم إنه طمس المكتوب على غـفلة، وتفل عليه مائة تفلة وشدَّ الزِّبد فى خرقة حرير، بعد ما ضمَّخَها بعبير، وأمر بتعليقها على فخذ الماخض، وأن لا تعلق بأيد حائض».(٤٣)

(٤٣) الحريرى - مقامات الحريرى - ص ٤٣٣.

هذه العزيمة التى أتت بنتيجة إيجابية سريعة فى نزول المولود المتعسِّر الولادة، لم يعطنا (الحريرى) - فى مقامات الحريرى - سببًا مقنعًا لنجاحها فى تسهيلها، **«واندلاق شخص المولود»** - وفق تعبير (الحريرى) نفسه.

(د) الألغاز أوالأحجية

تشكِّل الألغاز ركنًا هامًا فى ثقافة الآداب الشعبية العربية بصفة عامة، ولهذا لم يستطع (الحريرى) أن يغفل أهميتها فى مقامات الحريرى، فأورد بها تسع مقامات مختلفة، هى: المقامة الثامنة «المعرِّية»، والمقامة الخامسة عشرة «الفرْضية»، والمقامة التاسعة عشرة «النصيبية»، والمقامة الرابعة والعشرين «القطيعية أو النحوية»، والمقامة الثانية والثلاثين «الطيبية أو الحربية»، والمقامة الخامسة والثلاثين «الشيرازية»، والمقامة السادسة والثلاثين «الملطية»، والمقامة الثانية والأربعين «النجرانية»، والمقامة الرابعة والأربعين «الشتوية أو اللغزية».

ويعتبر (صفوت كمال) فى كتابه «مدخل لدراسة الفولكلور الكويتى» أن الألغاز التى وردت فى مقامات الحريرى «نموذج رائع لهذا النوع من الألغاز والأحاجى».(٤٤)

(٤٤) صفوت كمال - **مدخل لدراسة الفولكلور الكويتى** - ص ٢١٧ - وزارة الإعلام - الكويت - الطبعة الثانية - ١٩٧٣.

كما يشير (محمد رجب النجار) فى كتابه «معجم الألغاز الشعبية فى الكويت» إلى تجربة (الحريرى) مع الألغاز باعتبارها تجربة متفردة، فيقول عنها:

«ربما كانت تجربة الحريرى فى مقامات الحريرى اللغزية التسع، جديرة بالتنويه، إذ نراه أفرد كل مقامة منها لنوع بعينه من الألغاز والمعميات، كالألغاز المعنوية والملاحن والكنايات، والألغاز اللفظية أو المحاجاة، وهو نوع اخترعه الحريرى، وتفرّد به برغم كثرة مقلّديه، ويعرف أيضًا باسم ألغاز المقايضة، والألغاز النحوية والفرضية والفقهية.. إلخ. وقد ضرب الحريرى بسهم وافر فيها جميعًا، من حيث الإبداع، أو من حيث التصنيف؛ حيث أخذ - دون تناقض - فى بعضها بالتصنيف الموضوعى، وفى بعضها الآخر بالتصنيف البنائى» .(٤٥)

ووضع الألغاز أو الأحجية عند (الحريرى) له شروط كما يقول فى إحدى مقامات الحريرى.

ففى المقامة السادسة والثلاثين «الملطية» يقول (الحريرى) مبينًا شروط الأحجية والألغاز وحدودها التى يجب الحفاظ عليها لكى يصبحا ذاتا قيمة أدبية وفكرية حقيقية:

«اعلموا يا ذوى الشمائل الأدبية، والشمول الذهبية، أن وضع الأحجية، لامتحان الألمعية، واستخراج الخبيّة الخفيّة، وشرطها أن تكون ذات مماثلة حقيقية، وألفاظ معنوية، ولطيفة أدبية، فمتى نافت هذا النمط، ضاهت السقط، ولم تدخل السفط» .(٤٦)

وقد حافظ (الحريرى) على هذه الشروط والحدود فى ألغازه وأحاجيه محافظة تامة فجاءت ألغازه مثالا جيداً لجودة السبك، ونموذجاً حياً يتيه به تيهاً التراث العربى أينما ومتى كان.

والألغاز عند (الحريرى) تأخذ أنماطاً وأشكالا غير مألوفة، منها:

أولا - ألغاز على هيئة كنايات

وهذا النموذج من الألغاز التى على هيئة كنايات، نجده فى المقامة الثامنة «المعرية» والمقامة التاسعة عشرة «النصيبية»، والمقامة الثانية والثلاثين «الطيبية»، والمقامة الخامسة والثلاثين «الشيرازية»، والمقامة الرابعة والأربعين «الشتوية» اللائى تلعب فيها الكنايات دورها الكبير بوصفها كألغازاً وأحاج.

والكناية فى المقامة الأولى تأخذ طابعًا دراميًا من نسيج (الحريرى) فى مقاماته؛ فصاحب المقامات على خلاف بقية المقامات الملغزة ينسج موقفًا دراميًا بين (أبى زيد السروجى) وابنه من ناحية وقاضى «معرة النعمان» من ناحية أخرى.

والموقف يبدو أنه اغتصاب فتاة لأبى زيد السروجى من قبَل أحد الفتيان، غير أن الكناية التى لم يستطع القاضى أن يحل لغزها جعلته يغرم مبلغاً من المال لفض الاشتباك بين المتخاصمين، ولم يعرف أن المقصود هو أن الفتى استعار إبرة ليرفو بها فاستخدمها استخداماً سيئاً..!!

(٤٥) التصنيف الموضوعى: هو تصنيف يتبع المحتوى الذى تتضمنه الأسئلة اللغزية، فكانت هناك الألغاز اللغوية، والنحوية، والفقهية، والفرائضية، والصوفية، والحكمية، والفلكية، والألغاز الحسابية (التاريخ الكتائى، استخراج المضمر، أو مسائل الإضمار).. إلخ. وأقدم مجموعة - فيما يشير (السيوطى) المتوفى سنة ٩١١هـ - هى المجموعة المنسوبة إلى حكيم العرب (الحارث بن كلدة) فى العصر الجاهلى، وتعرف باسم «فتيا فقيه العرب»، وهى ضرب من الألغاز الفقهية. ومروراً بكتب الملاحن، وكتب «أبيات المعانى»، وقد عدّها القدماء من المصنّفات أو التآليف اللغزية، وانتهاءً بالألغاز التعليمية، اللغوية والنحوية والفقهية والفرائضية. فهى إذاً موضوعية بهذا المعنى.
أما التصنيف البنائى، فقد كان للعرب القدماء تصنيفات بنائية، تبعاً لبناء اللغز أو معماره الفنى كالمغلطات المعنوية أو بحسب تصديتها - انظر د. محمد رجب النجار - «**معجم الألغاز الشعبية فى الكويت**» - ص١٠، ١١، ١٢ - مركز التراث الشعبى لدول الخليج العربية - الدوحة - قطر - ١٩٨٥.

(٤٦) الحريرى - **مقامات الحريرى** - ص ٣٩٤.

أما الكنايات التى ذكرت بالمقامة الثانية فيما ذكرنا، وهى المقامة التاسعة عشرة «النصيبية» عند (الحريرى)، فقد قام بتقسيمها إلى قسمين:

القسم الأول: وهو ما يكنّى عنه بلقبٍ يكون شقه الأول كلمة «أب».

القسم الآخر: وهو ما يكنّى عنه بلقبٍ يكون شقه الأول كلمة «أم».

وقام (الحريرى) بوضع مسميات كثيرة لكلا القسمين السابقين، وإن كانت مسميات القسم الأول - فى الحقيقة - تزيد كثيراً عن نظيرتها فى القسم الآخر.

القسم الأول: ما يُكنّى عنه بلقبٍ يكون شقه الأول كلمة «أب».

يقول (الحريرى) ذاكراً طائفة من مسميات القسم الأول بما يكنّى عنه بلقبٍ شقه الأول كلمة «أب» بعد أن رسم موقفًا قام فيه أصحاب (أبى زيد السروجى) بزيارة له لعيادته وهو مريض فى بيته:



«... فالتفت أبو زيد إلى شبله، وكان على شاكلته وشكله، وقال: إنى لا أخال أبا عمرة، قد أضرم فى أحشائهم الجمرة، فاستدع أبا جامع، فإنه بشرى كل جائع، وأرْدِفْه بأبى نعيم، الصابر على كل ضيم، ثم عزِّز بأبى حبيب، المحبب إلى كل لبيب، المقَلَّب بين إحراق وتعذيب، وأهب بأبى ثقيف، فحبذا هو من أليف، وهلم بأبى عون، فما مثله من عون، ولو استحضرت أبا جميل، لجمل أى تجميل».(٤٧)

(٤٧) الحريرى ـ مقامات الحريرى ـ ص ١٨٩.

هذه المسميات والكنايات تصبح لغزاً للقارئ وحده دون أن تكون ملغزة لمتلقيها فى داخل نسيج المقامات، فالولد الصغير ابن (أبى زيد السروجى) لا يستفسر فى المقامة عن كنه هذه المسميات أو الكنايات، مما يفهم من الموقف ذاته أن الابن الصغير على دراية وعلم بمعانى هذه المسميات والكنايات، فهو كما يصفه (الحريرى) «شبله، وعلى شاكلته»، هذا فضلا عن أن الزوّار القادمين لعيادة (أبى زيد السروجى) فى مرضه هم كذلك لا يستفهمون عن كنهها بعد أن استمعوا منه إلى مسمّياتها المكنّاة.

إذاً، فهذه الألغاز على القارئ وحده أن يميط عنها اللثام، وذلك ببذل المجهود للبحث عن معانيها اللغوية، سواء أكانت هذه المعانى موجودة فى القواميس أم فى المعاجم أم فى الكتب التى تناولت المقامات الحريرية بالشرح والتوضيح.

فإذا ما عرفنا دلالات هذه المسميات وما تكنى عنه تزول على الفور طلسمة اللغز، وبالتالى تُحَلّ عقدته.

والمعانى اللغوية لهذه الأسماء التى ذكرها (الحريرى) فى الفقرة السابقة هى على النحو الآتى:

أبو عمرة = الجوع

أبو جامع = الخوان

أبو نعيم = الخبز الحوارى المصنوع من الدقيق

أبو حبيب = الجدى من الماعز

أبو ثقيف = الخل

أبو عون = الملح

أبو جميل = البقل

وبمعرفة هذه الشفرة يمكن للقارئ أن يتفهّم معانى العبارة كاملة.

القسم الآخر: ما يُكَنّى عنه بلقبٍ يكون شقه الأول كلمة «أم»

هذا القسم ضمّ مجموعة من الأسماء المكنّاة بلقبٍ شقه الأول كلمة «أم» والتى ساقها (الحريرى) فى مقامته السابقة على لسان (أبى زيد السروجى) حين قال:

«... وحيِّ هل بأم القرى، المذكورة بكسرى، ولا تتناس أم جابر، فكم لها من ذاكر، وناد أم الفرج، ثم افتك بها ولا حرج».(٤٨)

وشفرة كنايات كلمات العبارات السابقة هى على النحو الآتى:

أم القرى = السكباج، وهو طعام فيه خل

أم جابر = الهريسة

أم الفرج = الجُواذب، وهو طعام يتخذ من سكر وأرز ولحم

فإذا ما فكّ القارئ الشفرات عرف ما يقصده (أبو زيد السروجى) من حديثه إلى ولده أمام من عاده فى مرضه من الأصحاب.

ويختص (الحريرى) المعضلات، وهى المشكلات التى تعجز علماء الدين وتحتاج إلى فُتْيَا منهم، وذلك لكى تكون محور الألغاز فى المقامة الثالثة فيما ذكرنا، وهى المقامة الثانية والثلاثين «الطيبية» فيما ذكر (الحريرى) والتى دار حولها التفكير والتدبير فى لغزها فى المدينة المنوّرة بأرض الحجاز.

وأغلب مقامات الألغاز عند (الحريرى) يقوم فيها بطل المقامات (أبو زيد السروجى) بسؤال من يتصدى لحل اللغز المطروح، أما فى هذه المقامة فهو الذى يُسأل، ومن ثم، فعليه أن يجيب.

وألغاز هذه المقامة دينية فقهية، وتحتاج إلى فهم واعٍ بأصول الدين والشرع والمواريث الشرعية، وهى مصاغة على منوال الكنايات.

فمن توضأ ثم لمس ظهر نعله انتقض وضوءه بفعله لأن النعل ليس المقصود به الحذاء المعروف بالمداس، وإنما يكنى به عن الزوجة، ولذا وجب الوضوء.

ومن توضأ وأنكاه البرد فعليه أن يجدد الوضوء، لأن المقصود بالبرد هو النوم، ومن توضأ لا يجب أن يمسح أنثييه، لأن المقصود بالأنثيين هنا هما الخصيتان وليس الأذنين.

وإذا كان السؤال عن جواز الوضوء مما يقذفه الثعبان، فتكون الإجابة بالقطع يجوز لأن المقصود بالثعبان هو جمع ثعب، وهو مسيل الوادى، وهكذا تسير بقية الألغاز المكناة وكذلك حلولها.(٤٩)

(٤٨) الحريرى - **مقامات الحريرى** - ص ١٩٠.

(٤٩) الحريرى - **مقامات الحريرى** - ص ٣٣٨.

أما الرابعة فيما ذكرنا وهى المقامة الخامسة والثلاثون فى تقسيم (الحريرى) نفسه، فقد تمحورت حول كناية واحدة فقط، لكنها أعيت الجميع عن حلها، وهو أمر طبيعى فى مثل هذه النوعية من المقامات، خاصة، إذا كان من وراء تصعيب الحل واستغلاقه خدعة ذات نفع مادى يعود على جيب (أبى زيد السروجى) بعائد أو على خُرْجه بعطية من العطايا، ويكون قد هرب بها من أمام وجوه من خدعهم بألغازه المستغلقة...!!

والمسألة الملغزة التى لجأ إليها (أبو زيد السروجى) خاطباً لكى يجمع مالا من بعض أهالى «شيراز» قام بنظمها فى عدة أبيات، وهذه الأبيات لها معان ظاهرة للعيان، كما أن لها معان أخرى خافية، لا تؤخذ من أول وهلة فى الخاطر أو الحسبان، ونَظْمها جاء على النحو الآتى:

أستغفر الله وأعنو له

من فرطات أثقلت ظهريه

يا قوم كم من عاتقٍ عانسٍ

ممدوحة الأوصاف فى الأنديهْ

قتلتها لا أتقى وارثا

يطلب منى قودًا أو ديهْ

وكلما استذنبت فى قتلها

أحلت بالذنب على الأقضيهْ

ولم تزل نفسى فى غيّها

وقتلها الأبكار مستشريهْ

حتى نهانى الشّيب لمّا بدا

فى مفرقى عن تلكم المعصيهْ

فلم أرقْ مُذ شاب فودى دَمًا

من عاتقٍ يومًا ولا مُصْبِيهْ

وها أنا الآن على ما يرى

منى ومن حرفتى المكديهْ

أرُبُّ بِكْرًا طال تعنيسها

وحَجْبُها حتى عن الأهويهْ

وهى على التعنيس مخطوبة

كخطبة الغانية المُغْنِيَهْ

وليس يكفينى لتجهيزها

على الرضا بالدُّون إلا ميهْ



واليـــــد لا توكى على درهـم

والأرض قفرٌ والسماء مُصْحِيـةْ

فـــهل مـــعين لى على نقلهـا

مـصحـوية بالقـينة الملهـيـةْ

فـيــغـسل الهم بصـــابونـة

والقلب من أفكاره المضنيـةْ

ويقـــتنى منى الثّناء الذى

تَضُـوع ريّـاه مع الأدعـيـةْ(٥٠)

(٥٠) الحريرى - مقامات الحريرى - ص ٣٨٧.

المسألة إذاً، تبدو أن (أبا زيد السروجى) قد قتل ابنة له صارت عانساً بغير زواج فى أيام شبابه، واليوم بعد أن شاب شعره تاب عن فعل ذلك أمام ابنة له أخرى وصلت إلى سن العنوسة، وهو لا يكفيه لتجهيزها إلا مائة دينار بأسعار ذاك الزمان حتى يتم زواجها..!

المسألة الملغزة لا يستطيع أحد من أهل «شِيراز» أن يحلها، فيبادر الجمع السعيد إلى منح (أبى زيد السروجى) العطايا والهبات حتى يُعان على تحمُّل مصاعب الزمان.. !

غير أن المسألة ليست على مثل هذه الشاكلة التى فهمها أهل شيراز، فمنحوا، وأعطوا بغير أن يتفهّموا..!

يفك (أبو زيد السروجى) اللغز للراوى وحدهما شارحاً بالشعر أبعاد الموقف الحقيقى، فيقول:

قـتل مـثلى يا صـاح مـزج المُـدام

ليس قــتلى بلهــذم أو حــسـام

والتى عُنِسَتْ هى البكر بنت الـ

ـكرم لا البـكر من بنـات الكرام

ولتـجـهـيـزها إلى الكأس والطـا

س قـيـامى الذى ترى ومـقـامـى

فــتـفــهّم مـــا قلتـــه وتحكّم

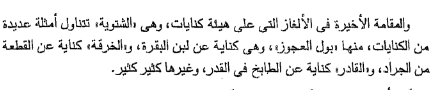
فى التغاضى إن شئت أو فى الملام(٥١)

(٥١) الحريرى - مقامات الحريرى - ص ٣٨٩.

هنا، تُفَكُّ كُلُّ الطلاسم، فلا قتل حـدث لعانس أو لغير عانس، وكل ما هنالك أن (أبا زيد السروجى) مزج الخمر المعتّقة بالماء حينما أفصح عن أنه قتل عانساً، وأنه يريد مائة دينار لتجهيز عانس أخرى سيشربها..!!

اللغز بما ينطوى عليه - فى هذه المرة - من كناية فيه جانب كبير من المفاكهة والإغراق فى الإضحاك، وهذا يرجع لكون أن فيه جانباً كبيراً من «**أخبار الحمـقى والمغفّلين**»، إذا شئنا استعارة اسم كتاب (ابن الجوزى) مع تقديمنا الاعتذار كل الاعتذار لأهـل «شيراز» فى العصر العباسى..!!!




والمقامة الأخيرة فى الألغاز التى على هيئة كنايات، وهى «الشتوية» تتناول أمثلة عديدة من الكنايات، منها «بول العجوز»، وهى كناية عن لبن البقرة، و«الخرقة» كناية عن القطعة من الجراد، و«القادر» كناية عن الطابخ فى القدر، وغيرها كثير كثير.

ثانيًا - ألغاز على هيئة مسائل نحوية

وأبرز مثال لهذه الألغاز، التى على هيئة مسائل نحوية، نجده فى المقامة الرابعة والعشرين «القطيعية»؛ ففى هذه المقامة يثار جدل بين الحاضرين ممن استمعوا إلى بيت من الشعر غنّاه مغنٍ بينهم ضمن أغنية يقول فيها:

فإن (وصلا) ألَذُّ به (فوصلٌ)

وإن صَرمًا فصرمٌ كالطلاق[٥٢]

(٥٢) الحريرى - مقامات الحريرى - ص ٢٣٩ .

أمام صدر هذا البيت الشعرى انقسمت وتشعّبت آراء الحاضرين فى المجلس حول العلة فى نصب كلمة (وصل) الأولى ورفع الأخرى فى نهايته، فقالت فرقة: رفعهما هو الصواب، وقالت طائفة: لا يجوز فيهما إلا الانتصاب، واستبهم على آخرين الجواب، فلم يعرف أحد من هؤلاء أو هؤلاء أين الصواب..!!

وحيال حيرة المحتارين، وتضارب أجوبة المتبارين، يأتى (الحريرى) على لسان (أبى زيد السروجى) بتفسير نحوى لهذا الشطر من البيت الذى حاروا فيه أجمعين..!!!

فصدر البيت الأخير من الأغنية الذى هو: **فإن وصلا ألذُّ به فوصلٌ**، ما هو إلا شبيه بالقول «**المرء مجزىّ بعمله إن خيرًا فخير وإن شرًا فشر**»، وهذه المسألة أودعها (سيبويه) كتابه فى النحو، وقام فيه بتجويز إعرابها أربعة أوجه: إحداها وهو أجودها أن ننصب خيرًا الأول ونرفع الثانى، وننصب شرًا الأول ونرفع الثانى، ويكون تقديره «**إن كان عمله خيرًا فجزاؤه خيرٌ وإن كان عمله شرًا فجزاؤه شرٌ**»، فننصب الأول على أنه خبر كان، ونرفع الثانى على أنه خبر مبتدأ محذوف. وقد حذفتْ فى هذا الوجه كان واسمها لدلالة حرف الشرط الذى هو (إن) على تقديرهما، وحذَفَ أيضًا المبتدأ لدلالة الفاء التى هى جواب الشرط عليه لأنه كثيرًا ما يقع بعدها، والوجه الثانى أن ننصبهما جميعًا، ويكون تقدير الكلام «**إن كان عمله خيرًا فهو يجزى خيرًا، وإن كان عمله شرًا فهو يجزى شرًا**»، فينصب الأول على أنه خبر كان، وينصب الثانى نصب المفعول به، والوجه الثالث أن نرفعهما جميعًا، ويكون تقدير الكلام «**إن كان فى عمله خير فجزاؤه خيرٌ**»، فيرفع خبر الأول على أنه اسم كان، ويرفع خبر الثانى على ما بين فى شرح الوجه الأول. وقد يجوز أن يرفع خبر الأول على أنه فاعل كان، ونجعل كان المقدّرة ههنا هى التامة التى تأتى بمعنى حدث ووقع، فلا نحتاج إلى خبر كقوله تعالى: «**وإن كان ذو عسرة فنظرة إلى ميسرة**»، ويكون التقدير فى المسألة «**إن كان خيرٌ فجزاؤه خيرٌ**» أى إن حدث خير فجزاؤه خير. والوجه الرابع، وهو أضعفها أن ترفع الأولى على ما تقدّم شرحه فى الوجه الثالث، وننصب الثانى على ما بين ذكره فى الوجه الثانى، ويكون التقدير «**إن كان فى عمله خيرٌ فهو يجزى خيرًا**»، وعلى حسب هذا التقدير والمقدرات المحذوفات فيه يجرى إعراب البيت الذى تغنّى المطرب به.

ثالثًا: ألغاز على هيئة مسائل شرعية

وأبرز مثال على هذا النوع من الألغاز، نجده فى المقامة الخامسة عشرة «الفرضية»، فاللغز يطرح بالشعر فى مسألة خاصة بالميراث. يقول هذا اللغز:

رجل مـــات عن أخ مـــسلم حـــر

تـقـىّ مـن أمــــه وأبـيــــه

وله زوجـــة لهـــا أيهـــا الحـــبـ

ـر أخ خـــــالص بلا تمويـــه

فحـوت فـرضـهـا وحـاز أخـوها

مـــا تبـــقّى بالإرث دون أخـــيه

فاشفنا بالجـواب عـمّـا سـألنا

فهـو نصّ لا خلف يوجد فيه(٥٣)

(٥٣) الحريرى - مقامات الحريرى - ص ١٤٢.

وكما أتى اللغز بالشعر يأتى الحل بالشعر كذلك. والحل يأتى على هيئة:

قل لمن يلغـــز المسـائل إنى

كـاشف سـرها الذى تخـفـيـه

إن ذا الميت الذى قـــدّم الشــر

ع أخـا عـرسـه على ابن أبيـه

رجـل زوّج ابـنـه عـن رضـــاه

بحـمــاة له ولا غــرو فـــيـه

ثم مـــات ابنه وقـــد علقت منـ

ـه فجـاءت بابن يسـرُّ ذويـه

فـهـو ابن ابنه بغـيـر مـراء

وأخـــو عـــرســـه بلا تمويـه

وابن الابن الصريح أدنى إلى الـ

جـــد وأولى بإرثه من أخـــيه

فلذا حين مـــات أوجـب للزو

جـة ثمن الميـراث تسـتـوفيـه

وحوى ابن ابنه الذى هو فى الأصـ

ـل أخـوها من أمـهـا باقـيه

وتخلى الأخ الشـقـيق من الإر

ث وقلنا يكفـيك أن تبكيـه

هاك منى الفُتيا التى يحتذيها

كل قـاض يقضى وكل فقيه(٥٤)

(٥٤) الحريرى - مقامات الحريرى - ص ١٤٦.




ونخال أن الألغاز التى على هيئة مسائل شرعية قليلة نسبياً فى مقاماته بالقياس إلى نظيرتها المكنية أو التى على هيئة مسائل نحوية، وربما كان مرجع هذا إلى اهتمام (الحريرى) بإبراز النواحى الأدبية فيها بصفة عامة.

رابعاً: ألغاز ذات معان بعيدة مماثلة

هذا النوع من الألغاز يدور حول معنى من المعانى التى يمهّد لها بمعلومة مسبقة قد تبدو بعيدة عن هذا المعنى، لكن بالتأنى يصل الإنسان إليه بعد طول إمعان فى التفكير.

وقبل أن يدخل بنا (الحريرى) إلى هذا النوع من الألغاز والأحاجى يضع أمام أعيننا نموذجاً ينتقده للتوضيح.

فمعنى «الكرامات» ليس هو المقصود به جمع كرامة، وإنما المعنى المقصود هو الكرى بمعنى النوم ومات بمعنى فات، وبذا يكون معنى «الكرامات» المطلوب هو أن موعد النوم فات. وهذا النوع من الألغاز والأحاجى سهل الوصل إلى حله، وذلك بتقسيم العبارة إلى قسمين أو أكثر، هذا إذا فطن المتسابق إلى أن المطروح أمامه من لغز هو عبارة أو جملة وليس كلمة واحدة فقط.(٥٥)

(٥٥) الحريرى - **مقامات الحريرى** - ص ٣٩٢.

ويضع (الحريرى) فى هذه المقامة عشرة ألغاز مختلفة مصاغة بلغة شعرية، قام بتوزيعها على عشرة من الرجال المتبارين، هى على النحو الآتى:-

١ - إذا كان اللغز هو:

يا من سما بذكاء ... فى الفضل وارى الزناد

ماذا يماثل قولى ... **جوع أمدّ بزاد**

فيكون الحل هو: (**طوامير**)

حيث يقابل القسم الأول من الكلمة وهو (طوا) باللفظة الأولى من الجملة وهى (جوع) فنجده مثله فى المعنى، ويقابل بالقسم الثانى وهو (مير) القول (أمدّ بزاد)، فنجده مثله فى المعنى، والمير هو الإمداد بالزاد، ومير الرجل: أعطى نفقة وقوتاً لعياله.

٢ - وإذا كان اللغز هو:

يا ذا الذى فاق فضلا ... ولم يدنّسه شين

ما مثل قول المحاجى ... **ظهرٌ أصابته عين**

فيكون الحل هو: (**مطاعين**)

فالمطا هو الظهر، وعِينَ الرجل: أصيب بالعين.

٣ - إذا كان اللغز هو:

يا من نتائج فكره ... مثل النقود الجائزة

مــــــا مــــــثـل قـــــولك للذى

حــــاجــــيت صـــادف جــــائزه

فيكون الحل هو: (**الفاصلة**)

وألفى هي: صادف، والجائزة هى الصلّة، تصل بها من قصدك.

٤ ـ وإذا كان اللغز هو:

أيا مــــســــتنبط الغــــامــ

ـض من لغـــــز وإضــــمـــــار

ألا اكــــشف لـى مــــا مــــثـل

تـــنـــاول ألـــف ديـــنـــار

فيكون الحل هو: (**هادية**)

وعلى الرغم من أن (الحريرى) لم يفسِّر هذا المعنى إلا أننا نراه لن يخرج عن أن يكون (ها) بمعنى (هاك) أو (هذه)، وهى تعادل (تناول)، أما (ألف دينار) فهو المقابل المادى للديّة المدفوعة لأهل القتيل.

٥ ـ وإذا كان اللغز هو:

يـا أيـهـــــــــــــذا الألمـعـــ

ـى أخــــــو الذكـــــاء المتجلى

مــــــا مــــــثـل أهمل حليـــة

بـيِّـن هـديـتَ وعـــــــــجِّــــل

فيكون الحل هو: (**الغاشية**)

وهو اسم لمن يغشى الرجل من الأضياف، ومعنى ألغى هو أبطل مثل أهمل، ومعنى شية: حلية.

٦ ـ وإذا كان اللغز هو:

يـا مـن تـقـــــصّــــــر عن مــدا

ه خطى مـــجـــاريه وتضـــعف

مــــــا مــــــثـل قــولك لـلذى

أضـحى يحـاجـيك **اكــفـف اكــفـف**

فيكون الحل هو: (**مهمه**)

و(المهمه) هى الصحراء، ومعنى (مه): أكفف، وتكرارها للتأكيد.

٧ ـ وإذا كان اللغز هو:

يــا مــن لــه فـطــنــة تجـلّــت

ورتـبـــــة فى الذكــــاء جلّـت



بـين فــــــمـــــــــا زلـت ذا بـيـــان

مـــا مـــثل قــولـى الشـــقـــيق **أفلت**

فيكون الحل هو: (**أخطار**)

وهى جمع (خطر)، وهو ما يؤدى إلى الهلاك، وإذا ما فصلنا كلمة (أخطار) إلى قسمين لوجدنا أن الجزء الأول منها وهو (أخ)، وهو بمعنى الشقيق، والجزء الآخر منها هو (طار) بمعنى (أفلت).

٨ - وإذا كان اللغز هو:

يـا مـن حـــــــدائـق فــــــضلــه

مـطـلـولـة الأزهـار غـــــــــضّـــه

مـــــا مـــــثل قــــولـك للمــــحا

جى ذى الحـجى **مـا اخـتـار فـضـه**

فيكون الحل هو: (**أبارقه**)

لأن لفظة (ما اختار) تعادل (أبى) من الإباء والرفض، و(فضة) تعادل (رقه)، وقد نطق بها النبى - ص - فقال: «فى الرقة ربع العشر».

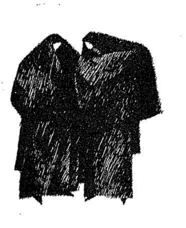
٩ - وإذا كان اللغز هو:

يـا مـن يـشـــــار إلـيــــــه فـى الــ

ـقـلب الـذكى وفـى الـبـــــــراعـــــه

أوضـح لـنـا مــــــا مــــــثل قــــو

لك للمـــحـاجى **دُسْ جـمـاعـه**



فيكون الحل هو: (**طاقية**)

لأن لفظة (دُس) تعادل فعل الأمر(طء)، و(جماعة) تعادل (فئة) أو (فية).

١٠ - وإذا كان اللغز هو:

يـــا مـــن لــه الـنكـــت الـتــى

يشـــجى الخـــصـــوم بهـــا وينكت

أنــت المـبـين فــــــــقــل لـنـا

مـــا مــــثل قـــولك **خـــالى اسكت**

فيكون الحل هو: (**خالصة**)

لأنه أخذ الكلمة الأولى من العبارة، وهى (خالى) ووضع بدلا منها كلمة (خال) بمعن الفارغ، أما (اسكت) فهى بمعنى (صه).

لم يشر (الحريرى) فى مقاماته الملغزة كلها إلى أن قيام (أبى زيد السروجى) بحل ألغازه أمام سامعيه جاء بلا بمقابل مادى سوى فى المقامة الثانية والثلاثين «الطيبية» المنسوبة إلى «طيبة»، وهى المدينة المنورة. ويبدو أن (الحريرى) تحرّج من رسم (أبى زيد

السروجى) مكدياً فى مدينة الرسول، صلى الله عليه وسلّم، فالمقام فيها لا يحتمل أن ينسج ألغازاً تسخر من أحد، وكذلك فعل فى المقامة الرابعة عشرة «المكية»، حيث كان التكدى بلا سخرية نظراً لما تحمله مكانة البلد الحرام عنده من تجلّة، ومرة واحدة فقط هى التى أخذ فيها مقابلا مادياً، ولم يفسر ألغازه لمن أعطوه هذا المقابل المادى، وهى التى حدثت فى المقامة الرابعة والأربعين «الشتوية». وربما كان هدف (الحريرى) من رسمه هذا الموقف هكذا هو الإضحاك والتفكّه، ليس إلا.. !

(هـ) المهن والحرف الشعبية العربية

فى مقامات (الحريرى) نجد نموذجين واضحين للمهن والحرف الشعبية، وهما:-

١ - مهنة بائع الرقاع فى التجمعات الشعبية نظير ثمن لها، وقد عبّر عنها (الحريرى) فى المقامة السابعة «البرقعيدية» التى جرت أحداثها فى أحد أيام العيد فى مدينة «برقعيد» عند قصبة فى ديار (بنى ربيعة) التى تقع بين مدينة «الموصل» و«نصيبين» بالعراق.

أحداث المقامة تدور وسط تجمّع وزحام صلاة العيد حيث حمل بائع الرقاع شبه مخلاة، واستقاد لعجوز، ثم بعد أن دعا أبرز من المخلاة رقاعاً مكتوبة بلغة-شعرية، وأعطاها للعجوز لكى توزعها بين الحاضرين. وفى إحدى هذه الرقاع كتب مثلا:



لقد أصبحت موقوذاً
بأوجاع وأوجال
وممنواً بمختال
ومحتال ومغتال
وخوّان من الإخوا
ن قالٍ لى لإقلالى
وإعمال من العمّا
ل فى تضليع أعمالى
فكم أصلى بأذحال
وأمحال وترحال
وكم أخطر فى بالٍ
ولا أخطر فى بال
فليت الدهر لما جا
ر أطفالى أطفالى
فلولا أن أشبالى
أغلالى وأعلالى
لما جهزت آمالى
إلى آل ولا والى



ولا جـــــــــــررت أذيـــالـــى

علـى مـــــــســـــحـب إذلالـى

فـــــمـــــحـــــرابى أحـــرى بى

وأســــمــــالـى أســـمــى لـى

فـــهـل حـــر يرى تـخــفـــيـ

ـف أثقـــــالـى بمثـــــقـــال

ويـطـفـى حـــر بـلـبـــــالـى

بـســـربـالـى وســـــــروال(٥٦)

(٥٦) الحريرى - مقامات الحريرى - ص ٦١.

وهذه الأبيات الشعرية يظنها من يتسلمها من العامة أنها نوع من استقراء الحظ فى مستقبل الأيام إلا أنها تكشف مدى الضنك الذى يعيش فيه كاتب الرقاع، وإن كانت اللغة الشعرية تحمل فى ثناياها طرفة فى المعنى، وجمال فى الصياغة تشد إليها الأذهان، ويتعاطف معها وجدان الإنسان.

٢ - حرفة الحجامة التى يلجأ إليها البعض للاستشفاء من بعض الأمراض التى تصيب الإنسان، ويطيب منها بعد عمل تشريط له فى بعض مواضع خاصة فى الرأس أو فى القفا، وقد عبّر عنها (الحريرى) فى المقامة السابعة والأربعين «الحجرية».

وكانت حرفة «الحجَامة» من أكثر الحرف الشعبية العربية اهتماماً بها عند (الحريرى) فى مقاماته، وقد جاء ذكر هذه الحرفة الشعبية فى المقامة السابعة والأربعين «الحجرية» بنوع من الاستفاضة دون سائر الحرف الشعبية العربية الأخرى، وهو أمر يرجع لا إلى أهميتها فى البيئة العربية بقدر ما يرجع إلى تقليد (الهمذانى) فى إحدى مقامات الحريرى عن الحِجامة، وهى المقامة «الحلوانية».

ومهنة الحجَامة - أساساً - تختص بالعلاج الشعبى بفصد الدم من الرأس، بواسطة عمل تشريط بآلة حادة كالموسى فى مواضع محددة من الرأس أو القفا، وذلك عندما يشعر الإنسان بصداع ما، كما يقوم الحجّام نفسه بالحلاقة كذلك، وهو عمل أُضيفَ إلى عمله، وعما قريب، كان يقوم بعض الحلاقين بتربية ديدان بحرية فى إناء زجاجى، وذلك لكى تمتص قطرات الدماء النازفة الفاسدة من رأس أو ذقن من يحلق شعر رأسه أو ذقنه.

وفى هذه المقامة، احتاج راويها (الحرث بن همّام) إلى الحجَامة، وإن كان سبب هذا الاحتياج وعلته مبهم وغير معروف لمن يقرأ المقامة، فلم يشر (الحريرى) إلى سبب ذلك الاحتياج وعلته.

ومقامة (الحريرى) تفصح عن ثلاثة أمور مهمة لهذه الحرفة الشعبية، ولمن كانوا يعملون بها:



أولها: إنها حرفة شعبية كانت رائجة، ومن ثم، كان عليها إقبال فى مجتمعها بشكل ملحوظ؛ فراوى هذه المقامة حين طلب من غلامه إحضار حجّام لم يتيسّر للغلام تنفيذ ذلك، لذلك قال الراوى:

«... فبعثت غلامى لإحضاره، وأرصدت نفسى لانتظاره، فأبطأ بعد ما انطلق، حتى خلته قد

أبـق أو ركب طبـقًـا عن طبق، ثم عـاد عـود المخـفق مـسـعـاه، الكَلّ على مـولاه، فـقلت له: ويلك. أَبُطْءَ فِنْد وصُلُودَ زَنْد ؟، فـزعم أن الشيخ أَشْغَلُ من ذاتَ النحيين، وفى حربٍ كحرب حُنَين، فَـعـفْتُ المـمـشى إلى حـجَّام، وحـرت بين إقـدام وإحَجام». (٥٧)

(٥٧) الحريرى - مقامات الحريرى - ص ٥٤١.

فالحجام هنا مشغول لكثرة زبائنه، وهو كأنما فى حرب لا توان فيها ولا إبطاء ولا وقت عنده لكى يضيِّعـه مع أحد دون عـائد مادى يعود عليه، ومن ثم، فهو يتشدد، ويتـعنَّت، ويرفض أن يحجم غلاماً لا يملك نقوداً لحين ميسرة، ولهذا يكون رد فعل الغلام دعاء على الشيخ الحجام ببوار مهنته الرائجة قائلا:

«فإن يكن سبب تعنُّتك نفـاق صنعتك فرماها الله بالكساد، وإفساد الحسَّاد، حتى تُرى أفرغ من حجام ساباط، وأضيق رزقًا من سم الخياط». (٥٨)

(٥٨) الحريرى - مقامات الحريرى - ص ٥٤٩.

وثانيهـا: إنه على الرغم من شدة احتياج المجتمع إلى هذه الحرفة إلا أنها لم يُنْظَرْ إليها بنوع من التقـدير والاحترام الواجبين لأية حرفة شريفة يمكن أن يمتهنها إنسان ما؛ فالراوى حينما أرسل غلامه فى طلب الحـجَّام ووجده الغلام مشغولا، كان رد الفعل غريباً وعجيباً، فقال:

«فـعـفت المـمـشى إلى حـجـام، وحـرت بين إقـدام وإحـجـام، ثـم رأيت أن لا تعنيف على من يأتى الكنيف». (٥٩)

(٥٩) الحريرى - مقامات الحريرى - ص ٥٤٢.

وراوى المقامة هنا، ينظر إلى اضطراره إلى الذهاب إلى الحجَّام كارهاً، ويشبِّه هذا الفعل بفعل الذهاب إلى بيت الخلاء، وهو تشبيه وإن كان قد حمل فى طيه وغرضه زرع بسمة إلا أنه يحمل فى ثناياه طابع السخرية والاستهزاء من مهنة لا يمكن للمجتمع أن يستغنى عنها بأى حال من الأحوال، ويؤكد هذه النظرة المذرية إلى الحرفة الحجَّام نفسه، إذ إنه هو الآخر كاره لها، ولا يحبها، وكأنما يتأفف منها، وذلك حين يقول:

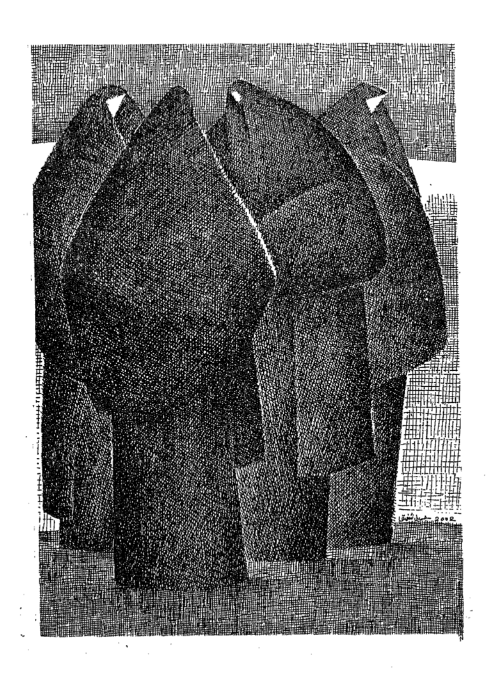
أقـــسم بالبـــيت الحـرام الذى
تهـوى إليـه الزُّمـر المحـرمـة
لو أن عـندى قــوت يــوم لما
مـسَّت يدى المشـراط والمحـجـمـة
ولا ارتضت نفـــسى التى لم تزل
تسمـو إلى المجد بهذى السمـة(٦٠)

(٦٠) الحريرى - مقامات الحريرى - ص ٥٥٢.

وثالثها: إنها كانت تؤدَّى إما فى المنازل لذوى الجاه واليسار، أو فى الطريق العام لمن لا يقدرون على دفع أجر زائد نظير الذهاب إلى منازل من يحتاجون إليها.

رابعها: إن أصحاب هذه الحرفة أُلْصِقَتْ بهم صفة من الصفات غير المرغوب فيها، ألا وهى صفة الثرثرة، ولم يخرج (الحريرى) فى رسمه لهم عمَّا أشيع عنهم.

ختامًا، إن التراث العربى غني بمأثوره الشعبى، ولهذا جاء تعبيره صادقًا عن ثقافة المجتمع العربى فى هذه الفترة المبكّرة من عمر الحضارة العربية. ونخال أن مقومات صدق هذا التعبير تكمن فى أنه التصق به التصاقًا وثيقًا، أشبه ما يكون بالتصاق الروح بالجسد، ونهل من معطياته الوفيرة منهل النبات المتعطّش للماء، فأينع، وازدهر، وأثمر، وبقى نتاجه يتنفس كل صباح ومساء، وهذه هى عظمة التراث العربى، الذى لم تخمد أنفاسه، ولن تخمد أبدًا، طالما وجد من يبحث وينقّب فى ثرواته الفيّاضة، وفى كنوزه السخية.



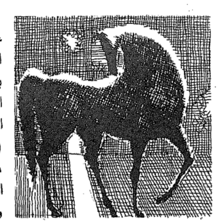
حركة الاهتمام
بالمأثور الموسيقى الشعبى
فى مصر
نشأتها وتطورها

د . محمد عمران

ألقيت هذه الدراسة فى (مؤتمر) الملتقى القومى الثانى للمأثورات الشعبية، ونشر موجز لها فى كتاب: «المأثورات الشعبية فى مائة عام» ١٤:١٨ يناير ٢٠٠١ ملخصات أبحاث/ نشر المجلس الأعلى للثقافة، يناير ٢٠٠١.

عند تتبع حركة الاهتمام بالمأثور الموسيقى الشعبى فى مصر - خلال المائة عام المنصرمة - ينصرف الانتباه إلى فترة الثلاثينيات من القرن العشرين، حيث بداية نشوء الفكرة التى دعت إلى: «أهمية الإسراع فى جمع الموسيقا الشعبية»، وكانت هذه الفكرة - وقت ذاك - تنطلق من مفهوم: أن تلك الموسيقا تنطوى على إمكانات تظهر المبادئ الموسيقية الأولية التى قامت عليها الموسيقات الأخرى (غير الشعبية)...، وأن ما فيها من قيم فنية تكفل للملحنين المستلهمين مصدراً مهماً لتأصيل إنتاجهم الموسيقى القومى...[(١)] ومما كان يدعم هذه الفكرة أن اجتهادات - فى مصر - كانت قد بدأت تظهر منذ ذلك الحين تتجه صوب الإفادة من الموسيقا الشعبية المصرية، إما باستلهام أساليب أدائها، أو معالجة أجزاء من ألحانها، أو الأخذ المباشر والصريح من الألحان والتراكيب (أى الاعتماد على كل الخصائص الفنية النوعية التى تميز الموسيقا الشعبية المصرية). وفى كل الأحوال عُدت هذه المحاولات سبقاً وريادة فى التوجه بالإبداع الموسيقى نحو إظهار الطابع القومى للموسيقا فى مصر. ولعل متابعة الباحث لحركة الاهتمام بالمأثورات الموسيقية فى مصر - بأشكالها وموضوعاتها المتعددة - تستوجب التنبه إلى وجود منحى آخر كان يؤدى - شيئاً فشيئاً - إلى دعم وإثراء حركة الاهتمام بالمأثور الموسيقى الشعبى على نحو جاد ومقصود، ويتمثل هذا المنحى فى نشأة وتطور حركة الكتابات التى كانت تعالج موضوعات من المأثور الشعبى (خلال المائة عام الماضية) والتى أسفرت - فيما بعد - عن ظهور حركة نشطة للدراسات الفولكلورية بالمفهوم بالأكاديمى، وهى الحركة التى كانت بداياتها - فى مصر - (ولأسباب تتعلق بتاريخ وتطور علم الفولكلور، وتتعلق كذلك بمدلول المصطلح) منصرفة - بشكل ملحوظ - إلى معالجة أنواع وأجناس الأدب الشعبى (الحكايات والسير والشعر والأمثال والأقوال المأثورة وما نحو ذلك).

(١) الإشارة هنا إلى ما جاء فى توصيات لجنة الفنون الشعبية (إحدى لجان المؤتمر الأول للموسيقا العربية الذى انعقد بالقاهرة فى مارس ١٩٣٢) وأجيز نشرها فى مجلة «الفنون الشعبية» المصرية.



من هذا المنحى - وشيئًا فشيئًا - راح يتخلق مناخ نشطت فيه بعض الاجتهادات التى عنيت بالمأثور الموسيقى بصورة تحقق الموضوعية فى الدرس وتحقق - فى الوقت نفسه - اهتمامًا واضحًا بنواحى الضبط المنهجى. وجاء هذا فى خط متواز مع اهتمام واضح أيضًا بدرس الكثير من ظواهر ومكونات الثقافة الشعبية (وخاصة بعد إنشاء مركز دراسات الفنون الشعبية بالقاهرة عام ١٩٥٧)، وهو الاهتمام الذى يمكن تحديد عمر مسيرته بالخمسين عامًا الماضية، وهو العمر التقديرى للفترة التى شهدت حركة الاهتمام النشطة لكل من الاتجاهين (الاستلهام والدرس الأكاديمى)، وهى أيضًا الفترة التى شهدت تغيرًا ملحوظًا فى شتى مجالات الحياة العامة فى مصر انعكس على الكثير من الظواهر الفولكلورية المصرية، كما انعكس على طرق معالجاتها، وهى أيضًا الفترة نفسها التى تنتمى إليها أغلب الكتابات الجادة والمهمة التى خطّت بشأن المأثور الشعبى المصرى عامة والمأثور الموسيقى على وجه الخصوص والتى خصص الكثير منها لتتبع ورصد موضوعات النشاط الموسيقى وأدواته وتتبع أشكال التغير والبحث فى آلياته.. إلخ.

ولعل حرص الباحث على عدم تخطى كافة أشكال الاهتمام بالمأثور الموسيقى الشعبى فى مصر يحمله على تضمين هذا العرض كافة الجهود التى بذلت فى إطار أنشطة الرحالة والمستشرقين، وخاصة تلك التى نشطت منذ أواخر القرن الثامن عشر. ولن يهمل الباحث - فى هذا العرض - الجهود المحدثة التى بذلت فى إطار ما يسمى اليوم بـ «حماية المأثور الشعبى وصونه»، أو إعادة بث الحياة فى بعض أشكاله وما نحو ذلك. وعليه يمكن رؤية الجهود التى شكلت حركة الاهتمام بالمأثور الموسيقى الشعبى فى مصر فى عدة مناح.

المنحى الأول:

جهود المؤرخين والرحالة والمستشرقين

من شأن تتبع الباحث لحركة الاهتمام بالموسيقى الشعبية المصرية أن يشير إلى الجهود التاريخية التى وضعت بذور الاهتمام برصد الموسيقا فى هذا البلد وكل ما يرتبط بها من آلات وأدوات وعادات تصور طبائع الناس. وبغض النظر عن طبيعة هذه الجهود وعن الكيفية التى عالجت بها الموسيقا فى زمانها، فالباحث يبغى - فى هذا المقام - تقديم الصورة التى أسفرت عنها هذه الجهود التاريخية واستشفاف الآثار المتراكمة التى لا شك أنها انعكست على وضعية الاهتمامات المعاصرة. والمقصود هنا «بتلك الإشارات» كتابات الرحالة والمؤرخين التى اشتملت على وصف أو تسجيل لتلك الموسيقى «البسيطة» التى كانت تشيع فى دائرة العامة من الناس فى مصر، وكانت بدايات ذلك فى كتابات ابن خلدون (المقدمة سنة ٧٧٩)[٢] وفى الإشارات الكثيرة المتناثرة التى جاءت فى وصف الأحوال فى مصر بما فى ذلك بعض خصائص هذه الموسيقا فى مواضع متفرقة فى كتابات الكثير من المؤرخين العرب (أبو الفرج الأصفهانى وابن القيسرانى والقلقشندى وابن إياس والمقريزى وغيرهم) ثم جاءت فيما بعد فى كتابات الرحالة الأوروبيين (منذ أواخر القرن الثامن عشر) حيث تضمنت كتاباتهم وصف أو إشارات للموسيقا الدائرة فى نطاق الأنشطة الاجتماعية التى تصور العادات الدائرة بين عامة الناس.

على أن الصورة الأكثر وضوحًا لعمليات الرصد تلك، جاءت - فيما بعد - فى مدونات «فيوتو Villoteau» (أحد علماء الحملة الفرنسية على مصر)[٣]، ففى مدوناته بوبت الموسيقا «الشعبية» ضمن موسيقا العامة المرتبطة بالحياة الاجتماعية فى مناسباتها المختلفة، ولم يغفل فيوتو - فى مدوناته - وصف الآلات الموسيقية المرتبطة بهذه الموسيقا، كما لم يغفل تدوين الكثير من الألحان والتراكيب النغمية بطريقة النوتة الموسيقية.

(٢) **ابن خلدون** (محمد عبدالرحمن محمد) المقدمة، الجزء الأول، نشر مؤسسة الأعلمى للطباعة، بيروت (د. ت) من ص٥٨٢.

(٣) **فيوتو، وصف مصر**، الأجزاء ٧، ٨، ٩ ترجمة زهير الشايب، نشر مكتبة الخانجى، ١٩٨١.

وفى تتابع لهذا النهج عمد المستشرق الإنجليزى «وليام إدوارد لين W. E. Lane، عام ١٨٠٦» إلى تقديم وصف دقيق للعديد من الظواهر الاجتماعية التى تتجلى فى سياقها أنشطة موسيقية متنوعة، هذا فضلاً عن سيره على نهج سلفه الفرنسيين فى تخصيص جانب من كتاباته لوصف الآلات والأدوات الموسيقية التى كان المصريون يستخدمونها وتقديم صور لها، وقد أضاف إلى ذلك عدداً من المدونات الموسيقية لبعض الألحان على غرار ما أتبعه سلفه (الفرنسيون) فى هذا الصدد(٤).

والواقع أن جل الجهود التى عنيت برصد أو وصف وتسجيل النشاط الموسيقى فى مصر (بما فيه النشاط الدائر فى حياة العامة ولدى الموسيقيين الجوالين ومن لف لفهم.. إلخ)؛ كانت - فى بداياتها - ترتكن إلى وضعية شائعة فى زمانها وهى: رصد ظواهر الحياة عند الشعوب، ولم تكن تلك الوضعية (حتى نهاية القرن الثامن عشر على وجه التقريب) ترمى إلى أبعد من مقتضيات عمليات الوصف والتسجيل وإجراء المقارنات فى بعض الحالات، ولم تكن - فى ذاك الزمن - تنحو تجاه معالجة أى رصد للموسيقا (أو لغيرها من ظواهر الحياة الاجتماعية) حسب المفاهيم التى ظهرت فيما بعد، وهى المفاهيم التى تأسست (فى مجال الموسيقا) بنشوء علم الموسيقا المقارن، Comparative Musicology) - ثم الأثنوموزيكولوجى Ethnomusicology. وكل هذا - بالطبع - جاء قبل ظهور مفهوم المصطلح «فولكلور Folklore»، وتبلور مقومات العلم الذى يعنى بدراسة مادة هذا المصطلح.

بعد كتابات وليم لين (عام ١٨٠٦) ظلت مناشط الحياة التقليدية فى مصر تداعب هوى نفر من الأوروبيين الذى تحمسوا لرصد الكثير من جوانبها، غير أن التركيز على الموسيقا لم يكن - فى ذاك الزمن - يتساوى مع كثرة الاهتمام بالأنشطة الاجتماعية الأخرى. ومع ذلك ظهرت (فى بدايات القرن العشرين) عدة اجتهادات راحت تعلى بوصف الموسيقا الشعبية المصرية وتضع لها التصنيفات وتعالجها بالشرح والتحليل. من هذه الاجتهادات كتابات عالم الآثار الفرنسى چاستون ماسبيرو الذى نشر كتابه (الأغانى الشعبية فى صعيد مصر) عام ١٩١٤ ضم فيه ما يقرب من مائة أغنية من قرى ومدن أسيوط وسوهاج والأقصر «وجعلها فى ثلاثة أقسام، أولها: أغانى الزواج والختان، والثانى: فى بكائيات الجنائز، والثالث: فى أغانى العمل والحج، ودون النصوص بالعربية ثم صور نطقها بالأحرف اللاتينية وترجمها إلى الفرنسية، وأضاف إلى ذلك شرحاً لمفرداتها وتراكيبها»(٥).

وفى عام ١٩٣٢ أصدر الطبيب مافرس اليونانى كتاباً بعنوان «إضافة إلى دراسة الأغنية المصرية» جمع فيه ما يقرب من خمسين أغنية للمناسبات العائلية والمتعلقة بالمعتقدات، وقد قصر جمعه على الأغنيات مجهولة المؤلف الذائعة الصيت بالرواية الشفهية، وقد ترجم مافريس نصوص هذه الأغنيات إلى الفرنسية ترجمة دقيقة تظهر معرفته بالحياة الريفية المصرية التى خبرها بوصفه طبيباً كان يتنقل بين القرى(٦).

وبعد مرور ما يقرب من سنتين على دراسة مافرس ظهرت دراسة الباحثة الألمانية بريجيت شيفر (١٩٣٦) بعنوان «واحة سيوة وموسيقاها»(٧) وهى الدراسة التى حصلت بها الباحثة على درجة الدكتوراة فى جامعة برلين. وكما ورد فى مقدمة الترجمة العربية؛ فإن هذه الدراسة «هى الأولى من نوعها التى تعد نموذجاً مبكر للدراسات الأثنوميوزوكولوجية لموسيقا الحضارات غير الغربية»(٨) ذلك أن الفصول الثلاثة فى هذه الدراسة خصصت لمعالجة النشاط الموسيقى فى واحة سيوة (بمصر) بكل أبعاد هذا النشاط من مناسبات وأساليب أداء، كما خصصت لمناقشة شكل الصيغ الغنائية متوسلة البحث فى صميم الموسيقا وخاصة فيما يتصل بالألحان والسلالم وأبعادها مع «تقديم ترجمات عامة لنصوص الأغانى تيسيراً لمتابعة معانيها وملابسات أدائها»(٩). وتضم الدراسة - بجانب ذلك - «تقريراً إثنولوچياً يعرض للإطار الاجتماعى والدينى للواحة مع التركيز على المعتقدات والتقاليد والتقسيم

(٤) وليام إدوارد لين، **المصريون المحدثون**، عاداتهم وشمائلهم، ترجمة عدلى طاهر نور، ط٢، دار النشر للجامعات المصرية ١٩٧٥.

(٥) أحمد رشدى صالح، **فنون الأدب الشعبى**، منشورات مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٧ ص٣٢. (وقد ترجم كتاب ماسبيرو إلى العربية تحت عنوان «الأغانى الشعبية فى صعيد مصر» إعداد محمود الهندى وأحمد مرسى نشر مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠٠) وقد وردت الترجمة دون مدونات موسيقية.

(٦) أحمد رشدى صالح، **فنون الأدب الشعبى** - مرجع سابق ص٣٣.

(٧) بريجيت شيفر، «**واحة سيوة وموسيقاها**»، ترجمة جمال عبدالرحيم، مراجعة وتقديم سمحة الخولى، متابعة الإشراف والإصدار صفوت كمال، المشروع القومى للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة ١٩٩٦ (عاشت شيفر فى مصر منذ عام ١٩٢٣ وعينت عميدة لمعهد معلمات الموسيقا «حالياً: كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان» وساهمت شيفر فى تقديم المقترحات بشأن إنشاء معهد الكنسيرفتوار بالقاهرة حيث كانت عضواً باللجنة المكلفة بدراسة مشروع إنشاء المعهد وقد استعين بها للتدريس بالمعهد بعد إنشائه عام ١٩٥٩، المرجع نفسه «المقدمة»).

(٨) المرجع نفسه ص١٦، ١٧.

(٩) المرجع نفسه.

الاجتماعى والعرقى والدينى والأساطير واللغة والعمارة والملابس،[10] فضلاً عما زودت به من تدوينات موسيقية جاءت فى إطار الدرس والتحليل.

(١٠) المرجع نفسه.

فى منتصف القرن التاسع عشر كانت قوميات أوروبا قد بدأت تتبلور لتكون دولاً حديثة، وقد تطلب هذا اهتماماً بحياة الطبقات الشعبية، وتبدى هذا - من ناحية - فى مجال السياسة حيث استقطب أهلها جماهير الفلاحين وأهل الحرف، ودفعت هذه الجماهير نحو النهوض إلى الحرية والمساواة، كذلك فعل العلماء حينما شرعوا يتحدثون عن العاميات فى اللغة وآدابها، وعن فنون الشعب وتقاليده وكون ذلك كله سياقًا واحداً إلى أن وقفت القوميات الحديثة على قدميها واتخذت لها نظامها السياسى وتكوينها الاقتصادى[11]. وخلال ذلك كله كانت الدراسات الفولكلورية توضع موضع التنفيذ فبعثت إلى الحياة لغات وقوميات فى أوروبا وشرقها، وتحركت هذه النهضة على أساس من الأغانى والألحان الشعبية، فذهب المبدعون يستلهمون الأغانى الشعبية فى كل موضوعاتها. هذا الانبعاث الفولكلورى (الذى نشأ فى أحضان الحركات القومية الحديثة) كان له أثراً واضحًا انعكس على أول بادرة قومية جاءت للاهتمام بالموسيقا الشعبية فى مصر فى كل موضوعاتها وأشكالها المتعددة، وبات هذا الانعكاس يمثل - بالنسبة لحركة الاهتمام بالموسيقا الشعبية المصرية - نقلة جوهرية فى مرحلة الركود والاجتهادات الفردية القليلة إلى مرحلة الاهتمام القومى بالمأثور الموسيقى، وتضع - فى الوقت نفسه - رؤية منهجية متكاملة تعنى بحصر كل مادة الموسيقا الشعبية وجمعها فى كل موضوعاتها ومن مختلف البيئات. ففى مارس فى عام ١٩٣٢ انعقد بالقاهرة المؤتمر الأول للموسيقا العربية للبحث فى وسائل النهوض بها وتطويرها على نحو يتلاءم مع أوضاع هذه الموسيقى فى كل قطر عربى، وقد جاءت أعمال المؤتمر فى لجان سبع خصصت إحداها للبحث فى وضعية الموسيقا الشعبية. وقد شارك فى محاور هذه اللجنة لفيف من الأساتذة ومشاهير الموسيقيين العرب والأوروبيين الذين كان لهم باع فى مجال الاهتمام بعلوم الموسيقا على نحو عام وبالموسيقا الشعبية على نحو خاص، أمثال محمود الحفنى وبلابارتوك وهندمت وكورت زاكس وهنرى فارمر.

(١١) أحمد رشدى صالح، **فنون الأدب الشعبى** - مرجع سابق، ص٢٠، ٢١.

أسفرت أعمال لجنة الموسيقا الشعبية على وضع تقرير يتضمن مجموعة من الأسس المهمة التى تم عن طريقها (وللمرة الأولى فى تاريخ التسجيل الصوتى فى مصر) تسجيل مجموعة «متنوعة» من الموضوعات والأشكال الموسيقية الشعبية[12]. ومما يزيد من أهمية هذا التقرير أنه أكد على اتباع أسلوب خاص فى طريقة التعرف على هذه الموسيقا وجمعها[13] متضمناً خطة عمل تركزت على البحث فى كل ما يتصل بالنشاط الموسيقى الشعبى، وقد تضمنت هذه الخطة النقاط التالية:

(أ) إن البحث عن الموسيقا الشعبية لا يقتصر على الأرياف وبين القبائل فقط، وإنما يفضل البحث عنها فى الطبقات السفلى للمدن[14].

(ب) التنبه إلى أهمية الضروب والتراكيب الإيقاعية المستخدمة فى هذه الموسيقا.

(جـ) التركيز على العلاقة التى يجب أن تراعى بين الجامع والمؤدى وطريقة التسجيل، وفيما يتعلق بالمادة نفسها؛ يسجل مختلف أنواع الموسيقا التى يصادفها الجامع، ويفضل تسجيل كل شىء وتدوينه.

(د)أهمية تدوين كشف (قائمة) بأنواع الأغانى، على أن يسمح هذا الكشف بتوجيه من يغنى إلى مختلف الأنواع. وقد زود هذا الكشف المذكور ملحقًا بالتقرير متضمناً البيانات التالية:

(١٢) **مؤتمر الموسيقا العربية**، المملكة المصرية، وزارة المعارف العمومية، سنة ١٩٣٤، من ص٥٢: ٦٣.

(١٣) يلاحظ أن الأسلوب المطروح فى طريقة التعرف على هذه المادة هو الأسلوب نفسه الذى اعتمدت عليه بريجيت شيفر فى عملها فى واحة سيوة (راجع الفصل الثالث من دراستها المشار إليها سلفًا، وكذلك ص٤٩، ٥٠ من الدراسة نفسها للوقوف على ما جاء ذكره عن تأثرها العلمى بكل من هومبوشتيل E. M. von. Hombostel وكورت زاكس Curt Sachs وكذلك صلاتها العلمية بكل من بارتوك وهندمت وهانس هيكمان.

(١٤) وردت هكذا..!



١ ـ أغانى العمل:

الزراعة: البذر والحرث وغير ذلك.

أغانى الطرق: الحفر ورفع الأثقال وأعمال الصناعات والأغانى المسجوعة وأغانى السرور بعد انقضاء العمل.

٢ ـ أغانى الحب.

٣ ـ أغانى الرقص.

٤ ـ أغانى الحرب.

٥ ـ أغانى الصيد.

٦ ـ أغانى السَّيْر: مرشدو القوافل والسير البطىء والسريع والحمالون والجمالون وغيرهم.

٧ ـ أغانى الحركة فوق الماء: المجدفون والملاحون.

٨ ـ أغانى أرجوحات الأطفال.

٩ ـ أغانى ألعاب الأطفال.

١٠ ـ نواح الجنائز: الشكوى ساعة الموت وترنيم الجنائز وأناشيد ذكرى الموتى.

١١ ـ الأغانى الشافية من الأمراض والطاردة للشياطين.

١٢ ـ أغانى السحرة وأغانى الاستسقاء.

١٣ ـ الأغانى الدينية: الحفلات الدينية والأذان وتلاوة الكتب المقدسة وأغانى التضحية وغير ذلك (وفى هذه الطوائف الأخيرة، من رقم عشرة إلى ثلاثة عشرة، إذا أريد تجنب الفشل التام الذى يمكن أن يحوق الاستمرار فى العمل؛ يحسن ألا يشرع فيها إلا بعد الانتهاء من جمع الأنواع الأخرى، ويجب ألا تطلب إلا بعد ثقة واطمئنان).

١٤ ـ أغانى الحنين إلى الأوطان: التأسف على الوطن.

١٥ ـ الأغانى الملكية: الملك والرئيس، الحفلات الخاصة بهما (عند الخروج والتشريفات وغير ذلك).

١٦ ـ الأغانى التى تمثل واقعة تاريخية.

١٧ ـ أغانى المضحكين (وفى هذا يجب أن يتحقق من حذف الأجزاء المخلة بالآداب)(١٥).

١٨ ـ أغانى التجار.

١٩ ـ أغانى الشحاذين.

٢٠ ـ أغانى القمر التى تؤدى ليلة تمه.

٢١ ـ أغانى الختان.

٢٢ ـ نداءات الرعاة والجبليين ومحاكاة الأصوات وصياح الصيد وصياح الطرق(١٦).

ويجب على جامع المادة الحصول على الأغانى ممثلة لممارسة الإنسان لشئون الحياة من المهد إلى اللحد: ميلاد وطفولة وختان وواجبات دينية وسياحية وعمل وصيد وحرب وزواج وولادة وأمراض وجنائز؛ لأن هذه الحوادث تهيئ المناسبة لأداء مختلف الأغانى(١٧).

(١٥) وردت هكذا!

(١٦) قام الباحث بتقديم عرض واف وتحليلا لما جاء فى هذه القائمة (انظر للباحث: الجزء السادس من دليل العمل الميدانى لجامعى التراث الشعبى، الدراسة العلمية للموسيقا الشعبية، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية ١٩٩٧ ـ ص٣٦).

(١٧) **مؤتمر الموسيقا العربية**، مرجع سابق، ص٦٥.

وإذا كان مؤتمر الموسيقا العربية (عام ١٩٣٢) لفت النظر - من خلال إحدى لجانه - إلى العناية بالموسيقا الشعبية، فإن هذه الموسيقا لم تحظ بالقدر نفسه من العناية فى المؤتمر الثانى للموسيقا العربية الذى انعقد بالقاهرة أيضاً عام ١٩٦٩، فعلى الرغم مما ذكر عن أن اللجنة التحضيرية للمؤتمر عنيت بالناحية الشعبية عناية خاصة، وكونت ما يعرف بلجنة التاريخ والتراث والفنون الشعبية؛ فإن نتائج هذا المؤتمر لم تسفر إلا عن توصيات تدعو إلى أهمية دراسة الموسيقا الشعبية وتقسيمها على ضوء الطوائف والمجموعات الاجتماعية التى تمارسها، وتضمنت هذه التوصيات تحديد أفضل سجلات ووسائل تصنيف الموسيقا الشعبية، وانتهت إلى ضرورة اتباع أسلوبين فى التصنيف هما:

١ - التصنيف الجغرافى، أى تبعاً للمناطق التى جمعت فيها المادة.

٢ - التصنيف الموضوعى، أى على أساس الموضوعات التى تشملها هذه الموسيقا كأغانى العمل وأغانى الزواج وأغانى الحج.. إلخ.

المنحى الثانى:

عمليات الجمع الميدانى والأرشفة

مركز دراسات الفنون الشعبية:

قبل بداية النصف الثانى من القرن العشرين لم يكن - فى مصر - مؤسسة أو هيئة تعنى بعمليات الجمع الميدانى المنظم لمادة الموسيقا الشعبية أو لجمع أية مادة شعبية وفق مفهوم فولكلورى[18] ولم تتحقق هذه العناية على مستوى قومى إلا بعد إنشاء مركز دراسات الفنون الشعبية فى أواخر عام ١٩٥٧. وهو المؤسسة المصرية الوحيدة التى استهدف تأسيسها الاضطلاع بمهمة جمع وتصنيف وأرشفة مادة المأثورات الشعبية المصرية (الفولكلور) فى كل فروعها وإتاحتها للباحثين وللفنانين المستلهمين.

يتكون مركز دراسات الفنون الشعبية (بالقاهرة) من عدة أقسام هى قسم الأدب الشعبى، والعادات والتقاليد والمعتقدات والمعارف الشعبية والثقافة المادية والفنون التشكيلية والرقص والموسيقا. وبالمركز متحف يضم الكثير من المقتنيات المادية (ملابس ومصاغ ومنسوجات وأدوات زينة وآلات وأدوات موسيقية) فضلاً عن وجود مكتبة (أرشيف) صوتية تضم كمّاً هائلاً من التسجيلات الصوتية التى تم جمعها من بيئاتها الأصلية وتحتوى هذه التسجيلات الصوتية على مادة تمثل كل فروع الثقافة الشعبية (الموسيقا والحكايات والسير والشعر والأقوال المأثورة)، بالإضافة إلى التسجيلات التى تخص البيانات والمعلومات التوثيقية لشتى موضوعات الفولكلور). كما يشتمل المركز - بجانب ذلك - على أرشيف للصور الفوتوغرافية وعدد من الأفلام السينمائية التسجيلية، بالإضافة إلى المادة المسجلة على شرائط الفيديوكاسيت لموضوعات فولكلورية مختلفة تتضمن جانباً فى المأثور الموسيقى بأشكاله الغنائية والمعزوفات الآلية. وبجانب ذلك يشتمل المركز على مكتبة متخصصة تضم الكثير من الكتب والدوريات والرسائل العلمية التى تتصل اتصالاً مباشراً بالعلم ونظرياته، بالإضافة إلى المصادر من المطبوعات والبحوث التى تعالج العلم ومادته فى الموضوعات المختلفة.

ومن خلال حصر المادة الأرشيفية والمتحفية المحفوظة بالمركز؛ لوحظ أن نصيب المادة الموسيقية يحظى بتميز واضح لاسيما من حيث الكم (بالقياس إلى مجمل المادة الصوتية المحفوظة بالأرشيف)[19]، ومما يجدر الإشارة إليه، أن كماً كبيراً من المادة الموسيقية (التى تم جمعها عن طريق بعثات عمل ميدانى إلى مختلف أقاليم مصر منذ أوائل الستينيات) بات بعضها يمثل وثيقة صوتية نادرة، وهى - فى الوقت نفسه - شاهد على ما حدث من تغير سواء فى الأشكال الموسيقية أو فى الآلات والأدوات.

(١٨) تحتفظ الجمعية الجغرافية (فى متحفها) بكمية من الأزياء والمنسوجات والحلى وبعض المقتنيات الأخرى التى جمعت من بعض أقاليم مصر، وهذه المواد مصنفة وفق أهداف وفلسفة الجمعية، وقد جمعت بواسطة بعض الجغرافيين من المهتمين وبعض هذه المواد مهدى إلى الجمعية من قبل هؤلاء الجغرافيين. وبجانب ذلك توجد مجموعة أخرى من المقتنيات الشعبية محفوظة ومعروضة فى متحف وزارة الزراعة وأغلب هذه المقتنيات مصنفة على نحو يخدم طبيعة اهتمام وأهداف وزارة الزراعة ومن ثم فأغلب المقتنيات المادية المجموعة وكذلك المصنوعة تعرض فى إطار فلسفة الوزارة فى إبراز المواد التى تمثل نمط الحياة الزراعية فى مختلف أقاليم مصر.

(١٩) ترجع كثرة المادة الموسيقية المحفوظة بأرشيف المركز (إذا ما قيس ذلك بمجمل المادة الصوتية الفولكلورية المحفوظة بالمركز) إلى سببين، أولهما: أن النشاط الموسيقى الشعبى - فى مواطنه الأصلية - ظاهرة تتخلل الكثير من مناشط الحياة التقليدية، وهو نشاط بارز يعلن دائمًا عن وجوده، ومن ثم يجتذب الجامعين الميدانيين ويمكن جمعه عن طريق التسجيل الصوتى، دون بذل الجهد نفسه الذى يقتضيه جمع الظواهر الفولكلورية الأخرى، المعتقدات مثلاً، أو جمع المعلومات والبيانات التوثيقية التى تتصل بموضوع ما فى الفولكلور، ويسرى هذا أيضاً على المعلومات الخاصة بتوثيق الموسيقا نفسها، وهو أمر كان يواجه - فى بداياته - بعقبات أبرزها أن الخبرة بالعمل الميدانى كانت ماتزال فى بداياتها، وفضلاً عن عدم اعتياد الناس - فى ذاك الوقت - على الإدلاء بالمعلومات أو الأحاديث مقارنة بدرجة اعتيادهم - وقتها - على إمكانية الغناء والموافقة على تسجيله. ثانيهما: أن جامعى الأدب الشعبى ينظرون إلى النشاط الموسيقى (وخاصة الجانب الغنائى منه) على أنه مصدر مباشر لأنواع

يضاف إلى ذلك أن متحف المركز يضم ضمن مقتنياته الكثير من الآلات والأدوات الموسيقية التى تم اقتناؤها من العازفين والمؤدين الشعبيين؛ ففى المركز توجد مجموعة كاملة لآلات النفخ الموسيقية (المزمار بأحجامه المختلفة وآلات النفخ المصنوعة من قصب الغاب «السلامية والأرغول وفصيلته») كما يضم مجموعة من آلات النقر والتوقيع بأنواعها وأحجامها المختلفة (الطبول والدفوف والصنوج). كما يضم المجموعة الكاملة للآلات الوترية الشعبية (مجموعة من آلة الربابة، ومجموعة من آلة الطنبورة والسمسمية)، وكلها ماتزال إلى اليوم محفوظة (ومخزنة) بالمركز على نحو لا يتوافر لها فيه من أساليب الصون والحفظ الصحيحة سوى رعاية الله، شأنها فى ذلك شأن سائر المقتنيات المتحفية والأرشيفية المحفوظة بالمركز والتى تم جمعها واقتناؤها خلال الخمسين عاماً الماضية(٢٠).

مشروع أطلس الفولكلور المصرى

منذ ما يزيد عن عشر سنوات تبنت الهيئة العامة لقصور الثقافة مشروع أطلس الفولكلور المصرى، وبدأ العمل به مع مطلع التسعينيات، وهو المشروع الذى يعنى بجمع كل عناصر الثقافة الشعبية (فى كل فروعها) وتمثيلها على خرائط خاصة توضح مناطق وجودها ومدى انتشارها فى أقاليم مصر مع تقديم البيانات والمعلومات المساعدة والتى تلقى الضوء على وضعية هذه العناصر فى الثقافة الشعبية المصرية(٢١). ويستخدم مشروع الأطلس عدداً من الجامعين الميدانيين (من موظفى الهيئة) والذين تم تأهيلهم بحصولهم على إتمام مرحلة دبلوم الدراسات العليا بالمعهد العالى للفنون الشعبية بالقاهرة، وهم منتشرون فى كثير من المواقع التى تغطى الكثير من أقاليم مصر. ويضطلع هؤلاء الجامعين بمهمة جمع المادة الفولكلورية عن طريق التسجيل الصوتى والتصوير بمختلف وسائله فضلاً عن اعتمادهم على بطاقات خاصة لتسجيل وتدوين البيانات والمعلومات المتصلة بتوثيق المادة المجموعة. ونتيجة لجهود هؤلاء الجامعين أصبح أرشيف المشروع يضم اليوم كماً كبيراً فى التسجيلات الصوتية والمرئية الكثير من الظواهر الفولكلورية التى أدرجت ضمن خطة الجمع فى هذا المشروع.

وفيما يتعلق بالجهد المبذول فى جمع مادة الموسيقا الشعبية؛ فقد خصص المشروع مرحلة من الجمع انصبت على العناية بجمع آلات وأدوات الموسيقا الشعبية من مختلف أقاليم مصر وقد أعد لهذه المهمة دليلاً خاصاً(٢٢)، وجارى العمل فى فحص هذه المادة الصوتية وفحص بياناتها من المدونات التوثيقية ومن ثم إعداد الكتاب الخاص بها.

المنحى الثالث:

تصنيف الموسيقا الشعبية

من الضرورى - عند ذكر الجهود التى تمت فى إطار تصنيف الموسيقا الشعبية المصرية - أن نشير إلى قائمة لجنة الموسيقا الشعبية (إحدى لجان المؤتمر الأول للموسيقا العربية ١٩٣٢) وهذه القائمة تعد أول محاولة تقدم تصوراً لما يمكن أن يكون موجوداً فى مصر من موضوعات موسيقية مختلفة، وهى لذلك كانت أداة إرشادية للجامع وليست تصنيفاً أو حصراً لمادة قد تم جمعها بالفعل، ومن ثم فإن الباحث سوف يتجاوز هذه القائمة ليعرض للجهود الأخرى التى تمت خصيصاً فى محاولة مقصودة لحصر موضوعات الموسيقا الشعبية المصرية وتصنيفها، وسوف يتناول هذه الجهود وفق الترتيب التالى:

١ - محاولة تيبرو الكسندرو:

فى إطار تصنيف وترتيب موضوعات الموسيقا الشعبية المصرية وتحديد أشكالها بالنسبة إلى بعضها البعض نعرض لمحاولة تيبرو الكسندرو وإميل عازر وهبة، وهى المحاولة التى

الشعر ولكثير من موضوعات الأدب القصصى الغنائى والسير، بكل ما تتضمنه هذه الأنواع والأجناس من قيم ودلالات.

(٢٠) يطمئن الباحث لصحة هذه البيانات بحكم صلته الوثيقة بمركز دراسات الفنون الشعبية، فقد كان واحداً من العاملين به من عام ١٩٧٣ إلى عام ١٩٨٣ - ومايزال (بحكم عمله بالمعهد العالى للفنون الشعبية) على صلة دائمة بمجريات العمل بالمركز.

(٢١) تمخض مشروع أطلس الفولكلور المصرى عن عدة أفكار يعود بعضها إلى منتصف الثلاثينيات فى القرن العشرين، من بينها الأفكار التى طرحها فينكلر (Winkler) عن مشروع الأطلس والتى قدم لها أمثلة بالخرائط تؤكد إمكانية تطبيق المشروع فى مصر. ومما كان يعزز من ذلك أن أفكاراً أخرى كانت شائعة حول عمل أطلس لعدة موضوعات منها على سبيل المثال أطلس اللغة العربية. وعلى كل الأحوال فإن فكرة أطلس الفولكلور المصرى قد تبلورت فيما بعد وفق إمكانات تحقيقها فى أواخر الستينيات على يدى محمد الجوهرى وعبدالحميد حوّاس وعلياء شكرى إبان إعدادهم دليل عادات دورة الحياة (الدراسة العلمية للمعتقدات والمعارف الشعبية، القسم الأول من عادات دورة الحياة. مكتبة القاهرة الحديثة ١٩٦٩) وقد أسفرت تلك الفكرة عن إعداد محمد الجوهرى مشروعاً ذا ثلاث شعب، الأولى: تهدف إلى استكمال سلسلة الدليل، والثانية: عمل ببليوجرافيا للفولكلور، والثالثة: عمل خطة عامة لأطلس الفولكلور المصرى، وقدم هذا المشروع إلى المركز القومى للبحوث الاجتماعية والجنائية ونشر بالمجلة الاجتماعية القومية، المجلد العاشر، العدد الثالث عام ١٩٧٢.

(٢٢) قام الباحث بإعداد هذا الدليل بالاشتراك مع عبدالحميد حوّاس.

تمثلت في عمل «أسطوانة الموسيقا الشعبية المصرية» التي أصدرتها وزارة الثقافة عام ١٩٦٧.

في هذه الأسطوانة وردت الأنواع والأشكال الموسيقية مقسّمة ومرتبة حسب معايير خاصة سيعرض لها الباحث بعد قليل. لكن إذا كان الباحث ينظر إلى عملية الحصر والترتيب والتصنيف - التي مثلتها الأسطوانة وكذلك الكراسة المرفقة بها - على أنها مستوى أكثر دقة بالقياس إلى المحاولة المماثلة التي شملها تقرير لجنة الموسيقا الشعبية عام ١٩٣٢؛ فذلك لأن هناك عدة اعتبارات من بينها: أن الاهتمام بعناصر الثقافة الشعبية المصرية تضاعف بصورة ملحوظة بسبب تطور الدراسات والمفاهيم العلمية الفولكلورية، فضلاً عن تطور الأساليب والتقنيات التي كان لها أثراً واضحاً في تيسير عمليات جمع المادة الفولكلورية وتسجيلها من مؤديها عام ١٩٦٧ وكذا تسجيل المعلومات واستيفاء البيانات التي تخص كل نوع موسيقي وتميزه.

أما ترتيب المجموعة الموسيقية المختارة (كما وردت في كل من الأسطوانة والكراسة المرفقة بها «التقرير» فقد جاءت على النحو التالي:(٢٣)

(أ) أغاني العمل:

الجزء الأول

١ - أغنية حداء الإبل.

الجزء الثاني

٢ - ملالية (أغنية للصيادين أثناء جذب الشباك).

٣ - أغنية جمع القطن.

الجزء الثالث

(ب) المآتم:

٤ - العديد.

٥ - المناحة (الرقص الجنائزي).

الجزء الرابع

٦ - السبوع.

٧ - تهنين الأطفال.

٨ - أغان المناسبات.

٩ - أغاني العيد.

الجزء الخامس

١٠ - أغاني الحناء.

١١ - أغاني الشبكة.

الجزء السادس

١٢ - أغان من النوبة.

الجزء السابع

١٣ - أغاني الدخلة.

(٢٣) أرفقت بالأسطوانة كراسة خاصة (تقرير) اشتملت على التعريف بالمادة وبالأسباب التي دعت إلى اختيارها، كما اشتملت على توضيح لطريقة الجمع والتسجيل بالإضافة إلى تزويدها بخريطة لمصر عين عليها مناطق الجمع والتسجيل، كما زودت الكراسة بالصور الفوتوغرافية للرواة وهم يعزفون ويرقصون بالإضافة إلى التعريف بنوع الفقرة التي سجلت منها واسم المغني وانتمائه الاجتماعي.. إلخ. كما تضمنت الكراسة دراسة توضح طرق الأداء الموسيقي وأهم خصائص الأنواع المسجلة من الناحية الإيقاعية والمقامية بالإضافة إلى ذكر المناسبات التي تؤدى خلالها هذه الأنواع وما ترتبط به من طقوس أو دلالات اعتقادية (انظر الكراسة المرفقة بأسطوانة «الموسيقا الشعبية المصرية»، وزارة الثقافة ١٩٦٧ من ص٢٣).

١٤ - أغانى الصباحية.

(ج) أغانى الملاحم:

١٥ - أبو زيد الهلالى

١٦ - حسن ونعيمة

(د) أغانى حرة الإيقاع:

١٧ - نميم

١٨ - أغنية

١٩ - موال

(هـ) أغانى ذات إيقاع مقيد:

٢٠ - مربوع

٢١ - لهجة

٢٢ - طقّ

٢٣ - صحبة

٢٤ - أغانى البرير

(و) أغانى الرقص:

٢٥ - كف عرب

٢٦ - رقصة الصبفق

٢٧ - حجة بلدى

٢٨ - رقصة نوبية

(ز) رقصات:

٢٩ - رقص

٣٠ - تلتية

٣١ - رقص الخيل

٣٢ - رقص التحطيب

٣٣ - رقص الغوازى

٣٤ - إيقاع للطورة

(ح) الخاتمة:

٣٥ - قطعة موسيقية آلية[٢٤].

٢ - محاولة عبدالحميد حوّاس

فى محاولة شاملة لحصر وتصنيف موضوعات المأثورات الشعبية المصرية وضع حوّاس شكلين من التصنيف، ورد أحدهما فى دراسة بعنوان «محاولة لتصنيف فنوننا الشعبية»[٢٥] وجاء على النحو التالى:

(٢٤) قدم الباحث تعليقًا وافيًا ناقش فيه هذا الترتيب، وجاء هذا فى: الجزء السادس فى دليل العمل الميدانى لجامعى التراث الشعبى، مرجع سابق، ص٤١.

(٢٥) عبد الحميد حواس، **محاولة لتصنيف فنوننا الشعبية، مجلة الفنون الشعبية** - العدد الرابع، السنة الأولى - وزارة الثقافة - يوليو ١٩٦٧، ص٤٦.

(أ) **الموسيقا:**

١ ـ الموسيقا المصاحبة

(أ) للأغانى

١ ـ أغانى الميلاد

٢ ـ أغانى العمل

٣ ـ أغانى الغزل

٤ ـ أغانى الأفراح

٥ ـ أغانى الحجيج

(ب) للرقص.

(ج) للنداءات والابتهالات والمدائح.

(د) للإنشاد والسير.

٢ ـ موسيقا بحتة

٣ ـ الآلات الموسيقية:

(أ) آلات النفخ

(ب) الآلات الوترية

(ج) الآلات الإيقاعية



أما الشكل الثانى لهذا التصنيف، فقد ورد فى دراسة مماثلة بعنوان «محاولة لترتيب المادة الفولكلورية»[٢٦] وهذه الدراسة غير منشورة، وقد وردت بها الموسيقا على النحو التالى:

(أ) **الموسيقا:**

١ ـ موسيقا بحتة خالصة

٢ ـ موسيقا للأغانى بأنواعها

٣ ـ موسيقا مصاحبة للرقص بأنواعه

٤ ـ موسيقا مصاحبة للنداءات والصيحات والرقى.. إلخ

٥ ـ موسيقا مصاحبة للإنشاد والرواية

(دور النص فى الأغنية، العلاقات المتبادلة بين النص واللحن)

(ب) **الآلات الموسيقية:**

١ ـ آلات النفخ الهوائية

٢ ـ آلات النبر وجر القوس (وترية)

٣ ـ آلات قرع (طرق ونبر، صلصلة، أو أدوات منزلية إيقاعية.. إلخ)

٤ ـ بأجزاء الجسم البشرى (التصفيق، دق الأرض، الخبط على الأفخاذ أو الصدر وإصدار أصوات من الحنجرة والصدر والفم وخصائصها)

(٢٦) عبدالحميد حوّاس: **محاولة فى ترتيب المادة الفولكلورية** ـ مركز دراسات الفنون الشعبية (نسخة من دراسته ـ مخطوط ـ غير منشورة «د: ت»)، ص٢٣.

(ج) المؤدون - المغنون والعازفون

١ - أنواع الأصوات البشرية وإمكاناتها

٢ - مهارات العازفين والمغنين

٣ - طرق الأداء وظروفه

٤ - كيفية تدريبهم وأكتسابهم الخبرة

- الأنغام والتوافقات اللحنية

- تنظيم الموسيقا الشفوية (البشرية)

- الألحان والتوافقات اللحنية والبناء الاجتماعي لها[٢٧].

٣ - محاولة محمد الجوهرى وزملائه

وردت محاولة الجوهرى وزملائه فى عدة إصدارات[٢٨] وجاءت على النحو التالى:

...، (أ) الموسيقا

الموسيقا الشعبية وتشمل:

١ - الموسيقا المصاحبة للأغانى (الميلاد، العمل، الغزل، الأفراح، الحج.. إلخ).

٢ - الموسيقا المصاحبة للرقص

٣ - الموسيقا المصاحبة للنداءات والابتهالات والمدائح والعديد

٤ - الموسيقا المصاحبة للإنشاد والسير

٥ - الموسيقا البحتة

(ب) الآلات الموسيقية

١ - آلات النفخ

٢ - آلات وترية

٣ - آلات إيقاعية

وثمة ملاحظة ينبغى ذكرها بشأن هذا التصنيف، ففى التقسيم الذى اعتمد الدكتور الجوهرى لفروع علم الفولكلور (وهو تقسيم رباعى) أدمجت فيه الفنون (بما فيها الموسيقا) فى قسم واحد هو: الثقافة المادية والفنون الشعبية[٢٩]. وهذا الدمج - وكما يقول الدكتور الجوهرى - ليس راجعًا إلى اعتبارات نظرية أو منهجية عامة وإنما هو رد فعل لتيارات دراسة موضوعات الفنون الشعبية فى بعض الكتابات المصرية المرتبطة بالنزعة الفولكلورية، أو النزعة الشعبية المفرطة، وإن وضع الفنون الشعبية - بما فيها الموسيقا - مع الثقافة المادية فى قسم واحد؛ يأتى رغبة فى تأكيد قضية أساسية هى: أن تناول الفنون الشعبية (بما فيها الموسيقا) ليس قائمًا على معالجتها كمنتجات فنية ذات قيم جمالية فى ذاتها، وإنما يجب أن تكون نظرتنا إليها من نوع نظرتنا إلى العناصر الثقافية والمادية، أى كمنتجات تدل على ثقافة معينة وعلى شخصية مبدعيها ومستخدميها وعلى إلقاء الضوء على ما بينهم من علاقات[٣٠].

على الرغم مما وصلت إليه هذه الجهود فى محاولاتها (التى عنيت بحصر وتصنيف موضوعات الموسيقا الشعبية المصرية)؛ فإنها لا تعنى أن الموسيقا الشعبية المصرية قد أجريت لها دراسة تصنيفية شاملة (تتناسب مع كثرة أشكالها وموضوعاتها) يمكن الاعتماد

(٢٧) قدم الباحث تعليقًا ناقش فيه هذا التصنيف، وجاء هذا فى: الجزء السادس من دليل العمل الميدانى لجامعى التراث الشعبى - مرجع سابق، ص٤٦.

(٢٨) محمد الجوهرى - **علم الفولكلور**، الجزء الأول - الأسس النظرية والمنهجية ط٤ - دار المعارف ١٩٨١، ص٩٩ - وللكاتب نفسه انظر: الدراسة العلمية للمعتقدات الشعبية الجزء الثانى من دليل العمل الميدانى لجامعى التراث الشعبى، دار المعرفة الجامعية الإسكندرية عام ١٩٩٢، ص٣٨.

(٢٩) المرجع نفسه.

(٣٠) المرجع السابق نفسه (وقد قدم الباحث تعليقًا ناقش فيه هذه الفكرة «الاعتبارات» وجاء ذلك فى الجزء السادس فى **دليل العمل الميدانى لجامعى التراث الشعبى**)، مرجع سابق، ص٤٨.

عليها فى تمييز أنواع وأشكال هذه الموسيقا من بعضها البعض على أساس موسيقى فنى؛ ففى غياب هذا الإنجاز المهم باتت عمليات حصر المادة وتصنيفها ،يتم وفق معايير عامة بدرجة كبيرة (كما سبق بيانه فى المحاولات سابقة الذكر) فتارة يأتى تحديد النوع الموسيقى حسب معيار ،مناسبة الأداء، مثال ذلك: أغانى الزواج، وأغانى الختان وأغانى العمل وأغانى الحج، وتارة يأتى التحديد والتصنيف حسب معيار ،صفة المؤدى، فيقال: أغانى المسحراتى، أغانى البرير، نداءات الباعة.. إلخ، وتارة يأخذ معيار التصنيف منحى آخر فيستند إلى الاسم الاصطلاحى الشائع فى مجتمع الثقافة الشعبية مثل: العديد، الموال، الدور، النميم، الغليوة، الشتيوة، أو الاسم الاصطلاحى الذى أطلقه الباحثون أنفسهم مثل: أغانى الملاحم، نواح الجنائز، أغانى الرقص، الأغانى النسائية المنزلية.. إلخ.

وأمر بديهى أن تتفق هذه المعالجات التصنيفية مع بدايات الاهتمام بوضعية الموسيقا الشعبية المصرية بوصفها مرحلة أولية كانت ضرورية للتعريف بالمادة وبسياقها الاجتماعى. وأمر بديهى أيضاً أن يظل حصر وتصنيف المادة والتعريف بها يجرى وفق خصائص هذه المعالجات (المعايير) ومن ثم كان من الطبيعى أن تتصدر هذه المعالجات كافة التناولات فى ذلك الوقت.

والحقيقة التى لا غنى عن قولها فى هذا الخصوص؛ إن المادة الموسيقية - فى مجملها - لم تحظ بعد بدراسة دقيقة وشاملة تكشف عن كل خصائصها الفنية التى يمكن أن تصنف على أساسها تصنيفاً موسيقيًا فنيًا. ويعزى ذلك إلى قلة عدد الدراسات الموسيقية الفولكلورية (بالقياس إلى عدد الدراسات التى أجريت وتجرى فى بقية فروع الفولكلور) ولم يتوقف الأمر عند قلة الدراسات فحسب؛ فالعديد من الدارسين المبتدئين (والواعدين) يتوجهون فى الآونة الأخيرة نحو الانشغال بالدراسات التى تعالج موضوع الموسيقا من الجانب الذى يخص الاستلهام والتوظيف[٣١]، وغيرها من المعالجات التى تنأى بتوجهاتهم عن مجال الدراسات التأسيسية التى تساعد الباحث على فهم المادة فى سياقها الثقافى فهماً صحيحاً من ناحية، وتقدم لحقل الدراسات الموسيقية الفولكلورية المعاصر جانبًا من المعرفة مايزال العلم - فى مصر - فى حاجة ماسة لإنجازه، من ناحية أخرى.

مع هذا الحال ظل تصنيف الموسيقا الشعبية المصرية يسير بخطى بطيئة إن لم يكن يصطدم فى كثير من الأحيان بما ساد من خلل فى المفاهيم وتشويش فى لغة الكتابات العلمية، خاصة وأن الموسيقا الشعبية - حتى فى دائرة الاهتمام الأكاديمى - ماتزال تفتقد وحدة المصطلح الدقيق الذى يستوعب بدلالته كل العناصر المميزة للأنواع الموسيقية بأشكالها المتعددة كل على حدة. ومايزال - إلى اليوم - تستخدم لغة الحديث الاعتيادى فى وصف الأداء وأساليبه عوضاً عن غياب المصطلح الموسيقى الدال. ولأن جانبًا كبيراً من قائمة الأنواع والأشكال الموسيقية الشعبية المصرية لم تدرس - حتى اليوم - دراسة موسيقية فولكلورية متعمقة؛ فإن هذا الحديث (عن الأداء وأساليبه) لم يتجاوز فى أحيان كثيرة الملاحظات العامة. والباحث لا يبغى - فى هذا المقام - الإسهاب فى ذكر قضية المصطلح، وإنما يريد لفت الانتباه إلى تلك الوضعية المتفق عليها سلفاً وهى: أن المصطلح يعد نتيجة منطقية لما توصل إليه البحث الدقيق فى فنية الموسيقا وعناصرها، ونتيجة أيضاً لما يمكن أن يرصده البحث من آليات وأسباب تؤثر فى البنية أو فى الخصائص التكوينية للموسيقا. والخروج بمصطلح ذى دلالة خاصة تشير إلى نوع أو شكل من الأشكال الموسيقية التقليدية لا يمكن أن يتم فى معزل عن وجود أو توافر سائر المصطلحات الخاصة بالأنواع والأشكال الموسيقية الأخرى وهذا لم يتحقق بدوره فى غيبة النتائج التى تخص كل موضوعات وأشكال الموسيقا الشعبية والتى يتعين على البحث العلمى أن يتوصل إليها. وجوهر المشكلة التى ماتزال تعترض وجود الصورة التصنيفية المتكاملة (لموضوعات وأشكال وصيغ

(٣١) يذكر الباحث على سبيل المثال: مشروع خطة الماجستير (١٩٩٦) وكذا مشروع خطة الدكتوراه (٢٠٠١) للطالب جمال عبد الحى المقدمتين للمعهد العالى للفنون الشعبية.

الموسيقا الشعبية المصرية) وتعترض - في الوقت نفسه - نشوء المصطلح العلمي الدال والدقيق؛ أنه لا توجد مثل هذه النتائج العلمية الشاملة التي تغطي كل موضوعات الموسيقا بأشكالها المختلفة، فكل ما تم إنجازه - في هذا الاتجاه، وكما سلف بيانه - كان مركزاً على حصر المادة الموسيقية ومحاولة ترتيبها وفق خصائصها الأدبية والاجتماعية أحياناً، ووفق رؤية فنية محدودة أحياناً أخرى. وفي الطبيعي مع هذا أن يكون حصر المادة وترتيبها أو تصنيفها غير ممثل للخصائص الفنية للموسيقا تمثيلاً دقيقاً(٣٢).

المنحى الرابع:

البحوث والدراسات الموسيقية وأدواتها

منذ مطلع الستينيات (في القرن العشرين) وحقل الدراسات الفولكلورية في مصر يشهد نشاطاً ملحوظاً يزداد نمواً مع مرور السنوات، ومنذ هذا التاريخ والاهتمام بالموسيقا الشعبية يشهد بدوره نشاطاً ملحوظاً يتلاءم - إلى حد ما - وحالة الاهتمام العامة التي بدأ يشهدها المناخ العلمي في هذا المجال. ولعل الباحث لا يغفل (في هذا الصدد) الكتابات والدراسات التي سبقت مرحلة الستينيات، والتي كانت تعالج موضوعات من التراث الشعبي(٣٣). في هذا الزخم كانت هناك حاجة ملحة لإصدار دورية تخصص لكتابات الدارسين والباحثين في هذا المجال، وكانت أول محاولة هي تلك التي جاء بها أحمد رشدي صالح حينما أصدر عن طريق مركز دراسات الفنون الشعبية عددين لمجلة «الفنون الشعبية»، وفي عام ١٩٦٥ صدر العدد الأول من الدورية التي تحمل الاسم نفسه، والتي ماتزال تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، وهذه الدورية تمثل المجال الوحيد في مصر المعلى (بصورة دورية) بنشر مختلف الموضوعات الفولكلورية وتحتل الموسيقا الشعبية موقعاً دائماً ضمن موضوعاتها الثابتة.

أما مجال البحوث والدراسات الموسيقية النظرية؛ فقد ظل - حتى قبيل عام ١٩٨٣ - قاصراً على المعاهد والكليات الموسيقية المصرية(٣٤) حيث سجل فيها عدداً محدوداً من البحوث (لمنح درجتي الماجستير والدكتوراة) تعالج بعض الأشكال والموضوعات الموسيقية الشعبية (الموال(٣٥)، الزار(٣٦)، المدائح(٣٧) أغاني ألعاب الأطفال(٣٨) بالإضافة إلى دراستين (في درجة الماجستير) تعالج إحداها وضعية آلة الربابة في الحياة الاجتماعية(٣٩)، والثانية تعالج تكوينات الفرق الموسيقية الشعبية(٤٠) بالإضافة إلى دراستين (في درجة الدكتوراة) الأولى تعنى بعقد مقارنة بين آلات النفخ الموسيقية الشعبية في مصر وبعض الآلات في البلاد العربية(٤١)، وتعنى الثانية بمعالجة الموسيقا المصاحبة للرقص(٤٢) هذا وماتزال هذه المؤسسات الأكاديمية تفتح مجال البحث (لمنح درجتي الماجستير والدكتوراة) أمام الباحثين في مجال الدراسات الموسيقية الشعبية(٤٣).

لم توضح الدراسات الموسيقية في نطاق الدرس الفولكلوري المتخصص (والمتعمق أيضاً) إلا بعد إنشاء المعهد العالي للفنون الشعبية بأكاديمية الفنون) عام ١٩٨١ وينسحب هذا الوضع على سائر فروع الفولكلور، حيث قننت فلسفة الدراسة الفولكلورية التي مايزال المعهد يعمل بها إلى اليوم(٤٤).

وفي سياق دعم الفلسفة التي تقوم عليها الدراسات الفولكلورية في مصر صدر الكثير من الدراسات والبحوث التي عدت أداة منهجية لا غنى عنها في دفع مسيرة الدراسات الفولكلورية والنهوض بها، ومن هذه الدراسات ما جاء في موضوعات «المداخل» و«الموسوعات» و«القواميس»(٤٥) ومنها ما جاء في صيغة أدلة للعمل الميداني الذي يستخدم في جمع مادة المأثورات الشعبية وقد صدر منها ستة مجلدات تخصص المجلد السادس منها

(٣٢) قدم الباحث شكلاً مقترحاً لحصر وترتيب موضوعات الموسيقا الشعبية المصرية في قائمة مطولة مزودة بالشرح الموجز لكل شكل من أشكال الموسيقا الشعبية المصرية، وهي محاولة أفادت كثيراً من الجهود السابقة التي بذلت في هذا الخصوص، وأفادت كذلك من خبرة الباحث ومعرفته بالواقع الميداني المعاصر الذي عهد العمل به خلال الثلاثين عاماً الماضية (انظر الجزء السادس من دليل العمل الميداني لجامعي التراث الشعبي، مرجع سابق، ص٦٨.

(٣٣) المقصود بذلك على سبيل المثال: كتابات أحمد تيمور وسهير القلماوي ومحمود فهمي عبداللطيف وعبد الحميد يونس وأحمد رشدي صالح.

(٣٤) ينوه الباحث إلى أن هناك جهود بذلت خارج نطاق المؤسسات الأكاديمية نذكر منها على وجه الخصوص الجهد الذي قامت به السيدة بهيجة رشيد وخاصة المتمثل في كتابها «أغان مصرية شعبية»، ط٣، مكتبة الأنجلو ١٩٨٣ والذي اشتمل على أكثر من سبعين أغنية قامت بجمعها وتدوين ألحانها ثم قامت فيما بعد بترجمة الكتاب إلى اللغة الإنجليزية.

(٣٥) يسرى حنفي الحاملولي، أغاني المناسبات الاجتماعية «الموال»، أطروحة ماجستير (غير منشورة) مقدمة إلى كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان عام ١٩٧٧.

(٣٦) محمد السيد ياقوت شفشق، موسيقا الزار في مصر، دراسة تحليلية لألحانها وإيقاعاتها، أطروحة ماجستير (غير منشورة) مقدمة إلى كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان عام ١٩٧٩.

(٣٧) ماجدة أحمد قنديل، المدائح النبوية والتراث الشعبي بمدينة القاهرة، أطروحة ماجستير (غير منشورة) مقدمة لقسم علوم الموسيقا، المعهد العالي للموسيقا العربية عام ١٩٨٢.

(٣٨) إنعام عبداللطيف سابق، أغاني وألعاب الأطفال الفولكلورية المصرية، أطروحة ماجستير (غير منشورة) مقدمة لقسم

لدراسة الموسيقا الشعبية[٤٦]، هذا بالإضافة إلى صدور أول قائمة ببليوجرافية للإنتاج العربى للفولكلور (١٩٧٠، ١٩٧١) تضم مجمل ما نشر فى هذا المجال من دراسات حتى نهاية عام ١٩٧١ وقد نشرت هذه القائمة فى كتاب عام ١٩٧٨[٤٧]. وفى عام ٢٠٠٠ صدرت القائمة الببليوجرافية الثانية التى خصصت للبحوث والدراسات التى تم إنجازها حتى عام ٢٠٠١ وتضم ما يقرب من ٦٦٠٧ عنوانًا[٤٨]. وفى متابعة لهذا الإنجاز اختير عدد من العناوين (التى شملتها القائمة الببليوجرافية الثانية) وتم شرحها شرحًا موجزًا وصدرت فى جزءين عام ٢٠٠١[٤٩].

المنحى الخامس:

الموسيقا الشعبية فى مجال الاستلهام والتوظيف

أسلف الباحث أن بداية الاهتمام بدرس الموسيقا الشعبية فى مصر (جمعًا وتصنيفًا وتحليلاً... إلخ) ارتكز - فى بداياته - على أهمية الإفادة من هذه الموسيقا بوصفها، من ناحية، تمثل تراث الأمة من الألحان والآلات والأدوات، ومن ناحية أخرى، أن هذه الموسيقا تعد أساسًا يصلح لبناء أعمال موسيقية حديثة. ويرجع ذلك - كما سلف بيانه - إلى الاعتقاد بأن الموسيقا الشعبية تعد - بالنسبة للمستلهمين المحدثين - مصدرًا مهمًا لتأصيل إنتاجهم الموسيقى القومى. والواقع أن مرجع هذا الاعتقاد لا يقوم على نحو مطلق - وكما يدعى بعض الدارسين - على التأثر بتجربة الموسيقيين الأوروبيين فى هذا الشأن؛ فالاعتماد على الألحان والآلات والأدوات الموسيقية الشعبية، أو الاعتماد على بعض الخصائص التكوينية لهذه الموسيقا كمصدر للملحنين فى بناء أعمال جديدة شهدته الموسيقا الشرقية العربية خلال المائة عام الفائتة، وهذا الاعتماد لم يكن - فى بدايته - مرتكزًا على فكرة الاستلهام أو التوظيف بالمفهوم الحديث المعاصر، ولم يكن ينبعث من فكرة تأصيل الموسيقا بمفهوم النازع القومى.. إلخ؛ فالعمل الموسيقى كان يجرى وفق وحدة الخصائص الفنية التى تربط بين الموسيقا الشعبية المصرية والكثير من أساليب التلحين عند عدد من المؤلفين فى مجال الموسيقا الشرق عربية[٥٠]، فسلامة حجازى (على سبيل المثال) كان يأخذ من ألحان الإنشاد فى حضرة الذكر وينشد بها تواشيحه التى غناها كبار المطربين فى مجال الموسيقا العربية، ولم يكن يقصد الاستلهام أو توظيف الفولكلور أو ما نحو ذلك، وإنما كان ينتج موسيقاه فى إطار الثقافة الموسيقية التى تعلمها فى بدايات حياته وفى إطار ذائقته حيث كان شيخًا لإحدى الطرق الصوفية خلفًا لوالده[٥١]. ولم يختلف الحال نفسه كثيرًا عند سيد درويش الذى لحن من الأغنيات (الطقاطيق) وفق تمثله الألحان التقليدية التى كانت تتردد فى بيئته الشعبية. ولا شك أن إنتاج هؤلاء الملحنين (سلامة حجازى وسيد درويش وأبو العلا محمد وغيرهم والذى جاء وفق هذه الوضعية الثقافية، أى وفق تمثل موسيقا البيئة والعمل فى إطار خصائصها) لاشك أن هذا الإنتاج، كان له أثر فى أعمال أجيال الملحنين الذين أتوا بعد ذلك، وخاصة فى بلورة مفهوم «الأخذ من التراث الموسيقى الشعبى» أو الاعتماد على الموسيقا الشعبية فى تأصيل الإنتاج الموسيقى الحديث وإظهار الطابع القومى وما نحو ذلك، وهو الأمر الذى جاءت عليه الأعمال الموسيقية التى أنتجت بعد ذلك للكثير من الموسيقيين المحدثين أمثال محمد عبدالوهاب وعبد الحليم نويرة وبليغ حمدى وأحمد فؤاد حسن وغيرهم.

بجانب ذلك هناك تيار تمثله طائفة من المؤلفين الموسيقيين الذين يتبنون فكرة الاستلهام وفق المفهوم الحديث المعاصر، ولا يقوم إنتاجهم الموسيقى على أى شكل من أشكال الوحدة النوعية لخصائص الموسيقا أو صيغها أو أساليبها، فهذا التيار يمثل مستوى من الإنتاج الموسيقى كان ولايزال تتجاذبه الكثير من وجهات النظر النقدية المتباينة؛ وهو التيار الذى

علوم الموسيقا بالمعهد العالى للموسيقا العربية عام ١٩٩١.

(٣٩) فايزة على محمد قطب، **دور آلة الربابة فى الحياة الاجتماعية المصرية فى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر**، أطروحة ماجستير (غير منشورة) مقدمة إلى كلية التربية الموسيقية جامعة حلوان عام ١٩٧٧.

(٤٠) فاطمة أحمد محمود، **الفرق الموسيقية الشعبية فى مصر**، أطروحة ماجستير (غير منشورة) مقدمة للمعهد العالى للموسيقا العربية عام ١٩٩٢.

(٤١) إيمان حسن جودت، **دراسة مقارنة بين آلات النفخ الشعبية فى مصر وبعض الدول العربية**، أطروحة دكتوراة (غير منشورة) مقدمة لقسم الإثنوميوزوكولوجى بالمعهد العالى للموسيقا (الكنسيرفتوار) عام ١٩٩٩.

(٤٢) عاطف مصطفى على، **دراسة تحليلية لموسيقا الرقص الشعبى فى محافظة قنا**، أطروحة دكتوراة (غير منشورة) مقدمة لقسم الإثنوميوزوكولوجى، المعهد العالى للموسيقا (الكنسيرفتوار) عام ١٩٩٩.

(٤٣) للوقوف على المزيد مما جاء من دراسات موسيقية انظر: (الإنتاج الفكرى العربى فى علم الفولكلور، قائمة ببليوجرافية، إعداد محمد الجوهرى وإبراهيم عبدالحافظ ومصطفى جاد وإصدار مركز البحوث والدراسات الاجتماعية، كلية الآداب، جامعة القاهرة، ط١، ٢٠٠٠.

(٤٤) نوقش أول بحث فى الموسيقا الشعبية بالمعهد عام ١٩٩١ تقدم به الباحث للحصول على درجة الماجستير وكان بعنوان: الثابت والمتغير فى الإنشاد الدينى الفولكلورى، دراسة مقارنة بين التقليدى والمستحدث فى الأداء الموسيقى الفولكلورى. وفى عام ١٩٩٦ نوقش البحث المقدم من الباحث لحصوله على درجة الدكتوراة بعنوان: الوحدة والتنوع فى فنون الأداء الموسيقى المصاحب لرواية سيرة بنى هلال، وكان أول أطروحة للدكتوراه يجيزها المعهد.

تتبناه طائفة من المؤلفين الموسيقيين الذين أتيح لهم الاتصال بالموسيقا الغربية الكلاسيكية ودراسة أشكالها وتقنياتها وأساليبها المختلفة. وقد برزت أسماء هؤلاء المؤلفين من خلال إنتاج متميز، وخاصة ذلك الإنتاج الذى راحوا يعالجون فيه ألحان وتراكيب موسيقية فولكلورية مصرية، وكتبوا تلك الأعمال فى أشكال وقوالب غربية (أوروبية) كالكنشيرتو والمتتالية والسيمفونية وغيرها، بالإضافة إلى الكتابة التى خصصت للآلات الموسيقية المفردة كالفلوت والكمان والتشيللو والبيانو. ومن أبرز هؤلاء المؤلفين الذين خاضوا هذا المضمار: أبو بكر خيرت وجمال عبد الرحيم وعطية شرارة ورفعت جرانة وفؤاد الظاهرى وعلى إسماعيل.

المنحى السادس:
قضية الصون والحماية

عند إثارة قضية حماية المأثورات الشعبية وصونها فى المؤتمرات والندوات، تحتل الموسيقا مكانة بارزة فى صدر أى حوار أو نقاش جدلى تثيره هذه القضية. وأمر بديهى أن يتخذ الحوار والجدل (الذى تثيره هذه القضية) مسلكاً خاصاً عندما تكون الموسيقا الشعبية موضوعًا لهذه القضية، ليس بسبب أن هذه الموسيقا تعد واحدة من الموضوعات الرئيسية التى تمثل الجانب الفنى فى مأثوراتنا الشعبية، وإنما لأن لهذه الموسيقا ولأدواتها خصائص بعينها تقوم - وكما سلف بيانه - على مواضعات ثقافية، هى فى ذاتها تثير الكثير من الجدل عند إدراجها موضوعاً فى قضية الصون والحماية. والحقيقة التى يعرفها أغلب الباحثين - فى مجال الفولكلور - أن الاهتداء إلى صيغة بعينها لكيفية الحماية والصون، لهو من أشق الأمور التى تواجه الباحث. ومما يزيد من مشقة الأمر أن الموسيقا الشعبية (قديمها وحديثها) مايزال يكتنفها الغموض لاسيما من حيث القواعد التى تنظم عملية الإنتاج والاستهلاك، فضلاً عن الغموض الذى مازالت تنطوى عليه عملية الخلق والإبداع الموسيقى فى صورها المختلفة.

إن الحماية والصون لابد أن تنطلق من معرفة وتحديد لماهية هذه الموسيقا (موضوع الصون والحماية)، والوقوف على حدود ميدانها وعلى الشكل الذى آل إليه حالها ولماذا؟. وهذه المعرفة لا تقوم - فى الوقت نفسه - على مجرد القراءة العامة لوضعية هذه الموسيقا (قديمها وحديثها) وإنما على استكمال الدراسة الميدانية الشاملة. وفى هذا الصدد لابد من الإشارة إلى مواضعة عامة يدركها الباحثون، وهى أنه ليس هناك تاريخ بعينه يفصل بين ما يسمى بالموسيقا الشعبية التقليدية «القديمة» (التى أمكن رصدها خلال الخمسين عامًا الماضية) وبين النشاط الموسيقى «المعاصر»؛ فالظواهر الثقافية - وكما هو معروف أيضاً - لا تتغير ولا تنحسر دفعة واحدة، كما أن الجديد منها لا ينشأ بين عشية وضحاها. والتحدث عن التغير وحتمياته يقتضى من الباحث - فى هذا المقام - الإشارة إلى تلك التغيرات المتتابعة التى شهدتها كافة أبنية المجتمع المصرى خلال العقود الخمسة الماضية والتى انعكست على كثير من الظواهر الثقافية التقليدية بما فيها النشاط الموسيقى الشعبى بكل صوره التى اقترنت بالكثير من المناسبات والأحداث الاجتماعية المتنوعة (فى المنزل وفى الحقل وفى مجالات العمل المتنوعة.. إلخ).

لقد تعددت الآراء وتباينت وجهات النظر فى كيفية صون المأثور الموسيقى الشعبى وحمايته، ومن الطبيعى أن يكون سبب هذا التباين هو اختلاف وسائل وأساليب الحماية والصون التى يجب أن تتوافق وطبيعة كل فرع من فروع الثقافة الشعبية (المعتقدات والمعارف والعادات والتقاليد والأدب والفنون التشكيلية والرقص والموسيقا والثقافة المادية) فضلاً عن تباين وجهات النظر فى أساليب وطرق حماية وصون مادة كل فرع... وما يعنيه الباحث فى هذا الصدد هو الإشارة إلى الصورة العامة التى اجتمعت حولها كثير من الآراء

(٤٥) انظر البيانات الببليوجرافية فى القائمة المخصصة لهذه الموضوعات فى: الإنتاج الفكرى العربى.

(٤٦) انظر البيانات الببليوجرافية فى القائمة المخصصة لتلك الأدلة، المرجع السابق.

(٤٧) محمد الجوهرى (مشرفًا) مصادر دراسة الفولكلور العربى، قائمة ببليوجرافية مشروحة، دار الثقافة للنشر والتوزيع ١٩٨٣. وسلسلة علم الاجتماع المعاصر، الكتاب رقم ١٩، ط١، سنة ١٩٧٨.

(٤٨) محمد الجوهرى وإبراهيم عبدالحافظ ومصطفى جاد، **الإنتاج الفكرى العربى فى علم الفولكلور**، قائمة ببليوجرافية، مرجع سابق.

(٤٩) محمد الجوهرى وإبراهيم عبدالحافظ ومصطفى جاد: **الفولكلور العربى، بحوث ودراسات**، المجلد الثانى ط١، مركز البحوث والدراسات الاجتماعية، كلية الآداب، جامعة القاهرة ٢٠٠١.

(٥٠) هناك وحدة فى الخصائص الفنية النوعية تربط الموسيقا الشعبية بالموسيقا الشرقية العربية متمثلة - ليس فقط فى الأساليب - وإنما فى شيوع الكثير من المقامات العربية فى دائرة النشاط الموسيقى الشعبى، بالإضافة إلى وجود وحدة فى بعض الضروب والإيقاعات، وكذلك وحدة فى الوزن الإيقاعى، فضلاً عن استخدام كلا من الموسيقتين آلات موسيقية بعينها كالدفوف والدربكة والصاجات وكذلك بعض الآلات الوترية، فالربابة كانت الآلة المعتمدة فى التخت الشرقى حتى وقت قريب وهى - فى الوقت نفسه - الآلة الرئيسية للشعراء. كما أن الڤيولين/ أوروبى يمثل اليوم آلة رئيسية فى كل من الفرق الموسيقية العربية وفرقة المغنى البلدى.

(٥١) محمود أحمد الحفنى، سلامة حجازى.

ووجهات النظر، ولا مناص من أن يسجل الباحث فى هذا المقام ما جاء فى واحدة من مداخلاته التى أفسح لها بعض الوقت فى واحدة من جلسات مؤتمر حماية وصون المأثورات الشعبية المصرية، الذى انعقد فى صيف عام ٢٠٠١ والذى نظمته الهيئة العامة لقصور الثقافة. حيث تساءل عما نحمى على وجه التحديد، وكيف؟. وفى هذا الصدد تطرق الباحث إلى ملاحظة أساسية مفادها: أن الدراسة العلمية للموسيقا الشعبية المصرية لا تقيم أهمية موضوعات وأشكال هذه الموسيقا وفق مستويات أو درجات ارتقائية سواء كان ذلك من حيث البنية اللحنية أو من حيث درجات الإتقان فى البناء أو فى مجالات الأداء وأدواته، وإنما تسوى بين موضوعات وأشكال هذه الموسيقا وبين بعضها البعض. ففى الدرس العلمى ينظر إلى موضوعات هذه الموسيقا وإلى أشكالها المختلفة على أنها رصيد التراث الموسيقى الذى تخلق عبر السنين وأن كل شكل أو موضوع موسيقى إنما أبدع فى سياق بعينه ليؤدى دوراً بعينه فى بنية هذا السياق، وعلى هذا النحو لا يجوز تجزىء أو تقسيم أشكال وموضوعات الموسيقا الشعبية المصرية إلى أشكال وموضوعات جديرة بالصون والحماية لسبب ما، وأشكال وموضوعات أخرى غير جديرة بالصون والحماية لسبب ما أيضاً، ويسرى هذا القول على وضعية الآلات والأدوات الموسيقية الشعبية. إذاً فموضوع الحماية والصون يشمل كل الرصيد الموسيقى الشعبى (قديمه وحديثه) مع الأخذ فى الاعتبار أن الواقع الثقافى الشعبى - فى كثير من أقاليم مصر - قد تجاوز الوضع التقليدى القديم من حيث شكل الترابط والعلاقات البنائية التى كانت تربط الأشكال الفنية وموضوعاتها المتعددة بالأحداث والوقائع الحياتية اليومية، وقد أثر ذلك بشكل ملحوظ على معايير القيم الفنية وعلى أدبياتها عند المبدعين أنفسهم وهذا أمر لابد من أخذه فى الاعتبار عند إجراء أى تخطيط لكيفية الحماية والصون.

أما كيفية الحماية (كما اقترح الباحث) فإنها - ومن الطبيعى - أن تتسق مع سائر المعطيات سالفة الذكر، ويمكن إيجازها فى النقاط التالية:

١ - استكمال خطة عمليات الجمع الميدانى الشامل - التى بدأها مركز دراسات الفنون الشعبية منذ خمسين عاماً - والتنسيق مع هذه المؤسسة المهمة للإفادة من الرصيد المتراكم من المادة الموسيقية ومن المواد الفولكلورية الأخرى التى تعد ركيزة مهمة لأرشيف قومى للمأثورات الشعبية المصرية.

٢ - توحيد أساليب وطرق الجمع والأرشفة والتصنيف فى جميع المؤسسات المعنية بعمليات جمع المأثور الموسيقى الشعبى واتباع أحدث الطرق والوسائل والتقنيات المعمول بها عالمياً فى هذا المجال.

٣ - زيادة المقررات الدراسية فى المعاهد والكليات الموسيقية التى تخصص لموضوع الموسيقا الشعبية المصرية وآلاتها وأدواتها، على أن تتضمن هذه المقررات الأبعاد الاجتماعية والثقافية لهذه الموسيقا جنباً إلى جنب مع الأبعاد الفنية والجمالية.

٤ - دعم وتشجيع المؤسسة الحكومية والأهلية التى تعنى بالمأثور الموسيقى الشعبى المصرى، سواء تلك التى تقوم بدراسته أو التى تسعى - بطرق متعددة - إلى إلقاء الضوء على القيمة الثقافية والفنية التى يمثلها هذا المأثور ومبدعوه.

٦ - زيادة دعم الفرق الموسيقية الشعبية التقليدية (التى كونتها الهيئة العامة لقصور الثقافة) مع التركيز على أهمية مواصلة تأهيل الأجيال الجديدة من المغنيين والعازفين فى الأقاليم المتعددة وإتاحة فرص العمل لهم واكتسابهم الخبرة من الأجيال الأكبر سناً. مع التركيز أيضاً على أهمية تدريب وتوعية المشرفين على هذه الفرق بماهية الموسيقا الشعبية (فى كل أشكالها وموضوعاتها المختلفة) دون تدخل من المشرفين يخل بأصول وقواعد التقاليد المتوارثة التى يقوم عليها الإبداع عند الفنانين فى هذه الفرق.



من تقاليد رمضان

عند أطفال اليمن

أروى عبده عثمان

تزخر اليمن ريفًا وحضرًا بصور وملامح لأشكال شعبية ترسمها مجموعة الأفكار من المعتقدات والقيم والأعراف، والتى مازالت عنوانًا ساطعًا يطبع الشخصية اليمنية. فالفرادة والتميز ملمحان مهمان فى هوية اليمن وذاكرتها، ومن هنا استطاع الوجدان الجمعى أن يعبر عن هذه المفردات بالإثراء والتنوع فى كل الممارسات الحياتية.

ولعل التعدد والتمايز المناخى - التضاريس - لليمن أدى إلى التعدد والتمايز فى الأشكال التعبيرية سواء أكان فى الشكل الفنى أم فى المضمون.

ومناسبة حلول شهر رمضان مناسبة عظيمة تحمل الطابع الروحانى فى قلب كل مسلم، وتختزن الذاكرة الشعبية الكثير من الطقوس والتقاليد الشعبية التى قد تختلف، وقد تتشابه، من بلد إلى بلد آخر. فلها قداستها فى وجدان الكبار، بالإكبار نفسه تحتل هذه القداسة مكانة عند الصغار. ولا نغالى إذا قلنا إن مساحة عظمتها وإجلالها أكبر مما عند الكبار، لكونها تأتى لكسر حدة التراتبية فى نمط الحياة المتواتر الذى يملّه الأطفال أكثر من غيرهم، وحاملة معها روح التغيير والتجديد فى طرق المعيشة وأساليبها (الأكل - الشرب - العمل - النوم) بالإضافة إلى كثير من الطقوس والتقاليد الخاصة به.

ولنرجع قليلاً بذاكرتنا إلى الوراء عندما كنا صغاراً.. كيف كنا نتذوق رمضان بنكهة مميزة، وكيف كنا نستقبله بالأغانى والأهازيج المصحوبة بالألعاب والرقصات الشعبية - كالتماسى، وعمل التناصير.

وسنختار هنا بعضاً من التقاليد التى يمارسها أطفال اليمن للاحتفاء بشهر رمضان.. من هذه التقاليد التالى:

أولاً: يوم الشواعة:(١)

تقليد يمارسه أطفال محافظة (إب) ويكون قبل رمضان بيوم.. حيث تقوم أسر الأطفال بتجهيز المادة الغذائية المعدة لهذه المناسبة، فتعد الأمهات الكعك اللذيذ المصنوع من دقيق القمح البلدى (البر)، السمن والبيض البلدى، ويأخذ كل طفل كَعْكَه ساخناً فى أطباق مصنوعة من الخوص (فتر) ذو حواف (مشرنفة)(٢) ومنقوشة بألوان زاهية، ثم يخرجون جماعات إلى بيوت الجيران، وأماكن تجمع العامة، والحقول، وهم يرفعون أطباقهم عاليًا وسط تهاليل الفرح، وترديد الأهازيج فينشدون قائلين:

شواعتى بيدى.. يا رمضان

والقرص من سيدى.. يا رمضان

ماعد[٣] على أمي شيء.. يا رمضان

والبيت الأخير (ما عد على أمي شيء) المقصود به أن الأم قد قضت ما عليها من دين في الأيام التي أفطرتها بعذر شرعي.

والسؤال:

هل تعد هذه الأغاني إبداعًا صرفًا من قبل الأطفال؟ أم ابتدعها الكبار (الأمهات) ورددها الصغار كأغان جاهزة.. ومع تغير الظروف الاجتماعية والثقافية حالت للأطفال؟ أم أنها إبداع مشترك؟

أعتقد - وتظل وجهة نظر ليس إلا - أن هذه الأغنية، والأغاني الأخرى التي تحمل الجوهر نفسه ليست من الإبداع الصرف.. فمن أين للأطفال أن يعرفوا (ما عد على أمي شيء) في ظروف العزلة الاجتماعية والثقافية لبلادنا قبل عشرات السنين من القرن المنصرم.

متى تبدأ مراسم الشواعة:

قبل رمضان بيوم وبالتحديد قبل تناول الغداء.. يبدأ الأطفال احتفالاتهم والتي تستمر حتى منتصف الليل.. حيث يقوم الأطفال وأسرهم بزيارة الأهل والأقارب، وهم محملون بالكعك والهدايا الكثيرة.

وأعود لأدلل على ما ذكرته سابقًا بشأن التعدد والتغير في بعض جزئيات الممارسة الشعبية للشكل الواحد في إطار المنطقة الواحدة ذات الرقعة الجغرافية الضيقة - أي بين قرية وأخرى - ففي قرية لا تبعد عن القرية الأخرى نرى كيف يؤدي أطفالها احتفالاتهم بيوم الشواعة بطريقة تختلف عن طريقة القرية المجاورة.. حيث يقوم كل طفل بحمل كعكه في الأطباق التي تحدثنا عنها سلفًا، أو كما يقولون يحملون (شواعتهم) إلى مكان اسمه (الجرين)[٤] وهو مكان نظيف مزروع بـ (الوبل)[٥] أو (الزيل)، فيقوم كل طفل بدحرجة كعكته في شكل عجلة حتى تصل إلى أيادي الأطفال الفقراء فيتلقفونها مسرورين، مع ترديد تلك الأهزوجة السابقة.

وهناك أغان وأهازيج تردد بجانب تلك الأغنية التي ذكرناها سابقًا تسمى بـ (المساي)، وسنأتي على ذكرها فيما بعد:

يا مساء جيت[٦] أمسى عندكم

يا مساء والتقاني كلبكم

يا مساء جيت أمسى عندكم

يا مساء زوجوني بنتكم

وأهازيج أخرى مثل:

يا رمضان يابو الحماحم[٧]

إدى[٨] لنا دغشة[٩] دراهم

وهذه الأهازيج منتشرة في مناطق اليمن ريفاً وحضراً..

تبقى نقطة مهمة: أن تقليد يوم (الشواعة) مازال يمارسه أطفال محافظة (إب) وبالذات في مديريتي (السده) و(النادرة) حتى اليوم.

ثانيًا: التناصير:

من التقاليد الرمضانية التي يمارسها أطفال اليمن، ويمارسها الكبار أيضًا، عمل التناصير أو المشاعل، وهي من المظاهر الاحتفالية المهمة في بلادنا، وتقام في المناسبات الدينية، وكذلك في المناسبات والأعياد الوطنية.

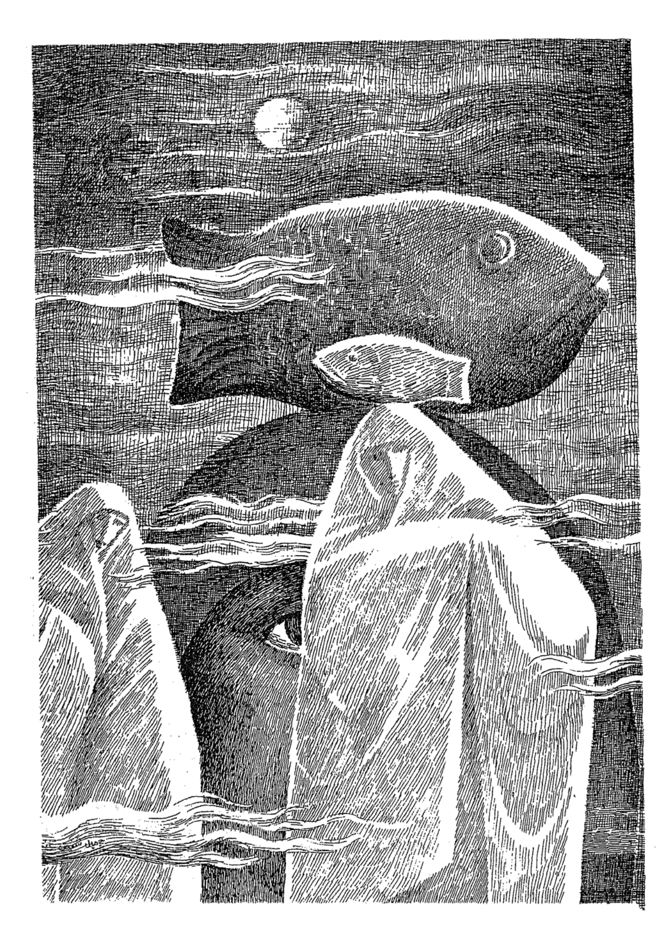
وتأتي التناصير في البداية كإعلان عن هذه المناسبة أو تلك، والتي تحتوي على عدة طقوس قد تختلف من مناسبة إلى أخرى.

طرق عمل التناصير:

قبل المناسبة بيوم أو بأيام تمتد أحيانا إلى شهر كامل بأيامه ولياليه - كما في بعض المناطق - حيث يبدأ الأطفال يساعدهم الكبار بتجميع المواد المراد بها عمل (التنصيرة) أو الشعلة كالحطب، وأعواد القصب، أو براز الحيوانات والدواب (الضّفع)، ويتم جلبها من أماكن بعيدة كالجبال، والوديان، ثم تنشر وتشتت في مجموعات بحيث تتعرض للهواء والشمس، حتى تجف.

الطريقة الأولى:

وهي الأكثر انتشاراً في الأرياف والمدن، وتصنع من مادتي الرماد + الكيروسين (الجاز)، حيث يقومون بعجن الرماد بمادة الجاز حتى تصبح عجينة لينة قابلة للتشكيل. تقطع العجينة على هيئة كرات أو مكعبات، وأحياناً يضاف الجاز بكميات كبيرة لتغدو العجينة سائلاً. بعد ذلك تصف الكرات أو يسكب الخليط على أسطح المنازل، والأماكن العالية كقمم الجبال، والأماكن العالية من المباني والدور الرسمية



والحكومية، وعند إعلان التوقيت المحدد للإشعال فـ (ينصر) الجميع في وقت واحد.

الطريقة الثانية:

تجهز أعواد القصب، ويهشم رؤوسها ثم تشعل، وهي تشبه المشاعل الحديثة، فكل طفل يأخذ مشعل أو مشعلين، ويجوبون بها الحارات، والأماكن.

الطريقة الثالثة:

عمل المحاريق الكبيرة بإشعال كميات كبيرة من الحطب (كما في ليلة الشلعبة) - التي سنأتي إلى ذكرها فيما بعد - وتعمل هذه المحاريق في ساحات معدة لهذا الغرض (المحطابة) أو (الميدان).

الطريقة الرابعة:

عجن بقايا الحيوانات (الضفع) وتكعيبه أو عمله على هيئة أقراص - كما هو مستخدم في إشعال التناصير - وبعد عجنه يتم تجفيفه، وعندما تصبح الكرات جافة يتم إلصاقها بعيدان القصب أو بسارات حديدية لتكون على هيئة مشاعل.

هذه أهم طرق صنع (التناصير) وطرق إشعالها، وهي الأكثر انتشاراً في المناطق اليمنية. وهذا التقليد في اعتقادي لا يتضمن مجرد إشعال النيران على أسطح المنازل أو الأماكن العالية، وإنما يمتد إلى أبعد من ذلك، ليشمل مجموعة من الأفعال لأشكال تعبيرية قولية كانت أو حركية يمارسها كل من الأطفال والكبار على حد سواء، وسواء أكان ذلك يتم في الريف أم في المدن.

ثالثا: ليلة الشلعبة (أنموذجا للتناصير):

نوع من أنواع التناصير التي تأتي للإعلان والتعبير عن مناسبة حلول شهر رمضان، وهو تقليد مميز يتبع في محافظة صنعاء (الحيمة الداخلية).

تعد ليلة (الشلعبة) من أهم الليالي التي يتم الاحتفاء بها بشكل متفرد عن بقية المناسبات الأخرى، إذ يتم الاستعداد للاحتفال بها ما يربو على الشهر تحديداً، حيث يقوم الأطفال، ومن أعمار مختلفة بما فيهم الفتيات والفتية بجمع الحطب من الجبال، والأودية، والأماكن البعيدة، وتجرى العادة أن يخرج الأطفال في جماعات فيجمعون الحطب من أشجار مختلفة، ويتم تشتيتها حتى تجف، وتكون صالحة للاحتراق.

«وقبل مجيء رمضان بأيام قليلة، ووسط العمل الدؤوب، والفرحة العظيمة، يتم نقل كل تلك الأحطاب التي جمعت وشتتت في أماكن متناثرة إلى مكان يعد لهذا الغرض، ويسمى بـ (الميدان) أو (المحطابة)، ويكون عادة في مكان بعيد عن المنازل ومساكن الآدميين، والحيوانات، والنباتات أيضاً، والحكمة من عمله بعيداً بهذا الشكل كي لا تمتد ألسنة اللهب، وتتضرر الكائنات الحية.

في هذه الليلة يقوم الأطفال بشكل مجموعات، كل مجموعة تضم أطفال قرية بكاملها أحياناً، وبالتعاون مع بعضهم البعض يتم صنع (شلعبات) على شكل مربع لمنزل صغير، ويتنافس الأطفال في التفنن لصناعة الشلعبة.

وفي ليلة رمضان تقوم كل مجموعة بإشعال شلعباتهم وسط الأغاني والرقصات والأناشيد التي تتمثل في الدوران حول تلك الشلاعب التي تمتد ألسنتها حتى عنان السماء.

توقيت إشعال الشلاعب:

يبدأ توقيت إشعال الشلاعب بزمن محدد، أي منذ المغرب تحديداً ليستمر حتى منتصف الليل، حيث تصبح المنطقة بقراها المجاورة شعلات كبيرة من اللهب، على أن أول من يبدأ بالشلعبة هو مركز الناحية، إيذاناً منه ببدء إشعال الشلاعب في كل القرى، والأماكن المجاورة.

ومن الأغاني المشهورة في هذه الليلة، والتي تقال أثناء الدوران حول تلك الشلاعب، الأغنية التالية:

شلعب شلعب يا رمضان

يا رمضان دندل(١٠) حبالك

بيت على صالح قبالك(١١)

في هذه المقطوعة ينادي الأطفال رمضان بالدار (شلعب) فيلبي رمضان نداءهم، بأن يلقي حباله (يدندل) عبر امتداد الجبال الشاهقة إلى كل بيت، مبتدئاً ببيت (على صالح) التي أمامه (قباله) كنموذج للبيوت اليمنية.

وهناك أهازيج أخرى تقال أثناء الدوران واللعب حول الشلعبة مثل:

يا رمضان يابو الحماحم

إدى لنا قرعة(١٢) دراهم

و(أبو الحماحم) وصف لرمضان بأنه أبو أو سيد الحماحم النضيرة المحملة بالخير، والروائح الزكية، والفرح أيضاً. ففى البيت الثانى يطلب الطفل من رمضان أن يعطى والده نقوداً كثيرة ليتمكنوا من الاحتفال به خير احتفال، ومنها إقامة الموائد العامرة بكل صنوف الأكل اليمنى، كما هو متبع فى كل البيوتات العربية والإسلامية للاحتفاء برمضان.

تبقى نقطة أخرى أن الأطفال من صغار السن والذين لا يستطيعون الاحتفال بالشلعيات الهائجة فى المحطابة، فإنهم يحتفلون بعمل تناصير صغيرة على أسطح منازلهم، والتى تصنع من الرماد والجاز ـ كما أسلفنا.

وتقليد الشلعبة مازال يمارس فى محافظة صنعاء (الحيمة الداخلية) حتى يومنا هذا، لكن بقية التناصير الأخرى قد اختفت من المدن اليمنية إلا فيما ندر، لكنه مازال يمارس فى الأرياف، وأيضاً على نطاق ضيق.

ومما يبعث على التأسى أن مثل هذا التقليد والتقاليد الأخرى فى ثقافتنا الشعبية المادية كانت أو الروحية يتعرض للانقراض، وقد انقرض الكثير منه بالفعل لاختفاء وظيفتها الاجتماعية التى صنعتها مجمل التغيرات الاجتماعية، والتكنولوجية، والاقتصادية، والثقافية والدينية وغيرها، بالإضافة إلى أيادى العبث والمسخ والتشوية التى تطاله تحت حجج نفعية آنية، استهلاكية، كتطويره الخالى من الأدوات المنهجية. وما يحز فى نفوسنا أن يتم كل هذا بدون تدوين وتوثيق.

ويتبقى من طرح هذا المعلم الشعبى تساؤلات تثير انتباهنا مثل:

ـ هل عمل التناصير أو إشعال النار مرتبط بعهود تاريخية سحيقة موغلة فى القدم.

ـ هل له جذور سحرية أسطورية تمتد إلى التعبير عن فلسفة الإنسان البدائى المرتبطة برحلة اكتشافه للنار عبر المراحل الثلاث التى يذكرها العالم الأنثروبولوجى (**جيمس فريزر**) وهى:

١ ـ الجهل بمعرفة النار.

٢ ـ معرفته بها.

٣ ـ اكتشافه لها.

فهذه التساؤلات يجب ألا نتعامل معها بشكل عارض نحن المشتغلين فى حقل التراث الشعبى(١٣).

رابعاً: المساى:

تقليد يمارسه الأطفال ذكوراً وإناثاً فى الريف أو المدن احتفاءً بقدوم شهر رمضان، وتبدأ به بعض المناطق فى المنتصف من شهر شعبان وتسمى بـ (الشعبانية)، وفى مناطق أخرى يكون المساى فى ليالى شهر رمضان، وفى الأعياد الدينية، كالعيدين (الفطر ـ الأضحى) حيث يجتمع أطفال الحارة، والحارات المجاورة، ويمشون جماعات على هيئة طابور، حاملين مشاعلهم، والطبول، والصفائح المعدنية (الأتناك) يدقون عليها إيقاعات مصحوبة بالغناء، والأهازيج الخاصة بالمساى، ويظلون يجوبون الحارات ويطرقون أبواب البيوت، والدكاكين. ويكون المساى حسب توقيت محدد، وهو غالبًا بعد الإفطار مباشرة، ويستمر حتى الإمساك، مقابل حصولهم على بعض الحلوى والنقود، فيبدأون بمناداة صاحب المنزل باسمه، فيحيونه أو (يمسونه) على إيقاعات الطبول، المصحوبة بالأهازيج، وهى إيقاعات بسيطة، وقريبة من إيقاعات ألعاب الأطفال.. حيث ينشدون:

يا مساء وأسعد الله المساء

يا مساء عندكم جنة ونور

يا مساء عندكم شم العطور

فكلمات الترحيب بصاحب المنزل أو الدكان تحوى أوصافاً عالية فى المدح (جنة ونور) و(عندكم شم العطور).. إلخ لأجل منحهم عطايا نقدية، وأحياناً مأكولات، خصوصاً الحلوى. ثم يواصلون المساى قائلين:

يا مساء جيت(١٤) أمسى عندكم

يا مساء زوجونى بنتكم

يحمل المساى لفظ المنطقة التى يمارس فيها المساى (خبان، يريم، عدن، زبيد ......إلخ)

بالإضافة إلى أنه يحمل ردوداً ساخنة وساخرة للرد:

يا مساء جيت أمسى من خبان(١٥)

يا مساء راجمونى بالكبان(١٦)

يا مساء جيت أمسى من يريم(١٧)

يا مسناء بالغرارة[١٨] والشريم[١٩]

يا مساء جيت أمسى من عدن

يا مساء نازفونى[٢٠] باللبن

يا مساء عند راعية الشعير

يا مساء والطويهش[٢١] بالنقيل[٢٢]

يا مساء أكل الابن الزغير[٢٣]

يا مساء عند راعية الهرد[٢٤]

يا مساء تدحف[٢٥] الحب وما ترد

من هذه الأهازيج يتبين للمرء أنها تماس ريفية لما تحمله من مفردات لا توجد إلا ضمن نطاق القرية أو الريف عموماً كـ (الغرارة)، (الشريم)، (راعية الهرد)، (راعية الشعير)، وقلما تحمل اسم المدن.

وهناك تماس من نوع آخر نستشف من خلالها الحالة الاجتماعية والاقتصادية كروح الفقر. فالتماسى كشكل تعبيرى فنى اجتماعى يؤدى وظيفة اجتماعية إنسانية بشكل غير مباشر، فالطرق على أبواب المنازل والمحلات هو بمثابة صدقة:

يا مساء الخير يا مساء

يا مساء والله ماشتى[٢٦] الاريال

يا مساء نقسمه بين العيال

أو

يا مساء والله ماشتى الإنبات[٢٧]

يا مساء نقسمه بين البنات

وعلى نسق هذه الأهازيج يمكن أن تصاغ آلاف الأبيات على وزن المقدمة (يا مساء الخير يا مساء).

وتبقى نقطة مهمة أنه عندما يرفض أصحاب البيوت أو الدكاكين إعطاء الأطفال النقود أو الحلوى فإنهم يأتون برد ساخر وساخن فى الوقت نفسه فيقولون:

أما جواب أو كتاب

وإلا فعلناها باب الباب[٢٨]

الهوامش

(١) الشواعة: لم أستطع أن أعثر على المعنى المحدد والدقيق، فربما أتت الكلمة من لفظ (شوع) فلان أرجامه أى زارهم وأدخل الفرحة إلى قلوبهم. ولذا فأقرب تعريف لهذا اللفظ ما وجدته فى المعجم اليمنى فى اللغة والتراث للأستاذ مطهر الأريانى حيث يشير إلى أن (المشاوعة) هى الفعل الذى تتراوح دلالته بين العون والمساعدة إلى الخدمة طاعة وولاءً.

(٢) مشرنفة: آت من الشرنفة، وهى تفليج حافة الشىء فى شكل مثلثات.

(٣) القرص: جمع أقراص، وهو قطعة الخبز فى شكل مستدير- والمقصود هنا الكعك.

(٤) ما عد: لم يبق.

(٥) الجرين: مكان مرصوف من الحجارة الملساء تستخدم فى أيام الحصاد.

(٦) الويل: الزرع أو الزيل.. زروعات أو حشائش صغيرة.

(٧) جيت: أتيت.

(٨) الحماحم: حبق الريحان.

(٩) أدى: أعطى.

(١٠) دغشة: حفنة.

(١١) دندل: تدلى.

(١٢) قبالك: أمامك.

(١٣) قرعة: كيس من الجلد.

(١٤) أساطير فى أصل النار، تأليف: جيمس فريزر، ترجمة يوسف شلب الشام، الطبعة الأولى، ١٩٨٨، مطابع دار العلم.

(١٥) خبان: مديرية فى محافظة إب.

(١٦) الكبان: نوع من أنواع الخبز، وهو من الأكلات الشعبية اليمنية المشهورة.

(١٧) يريم: مدينة تتبع لواء إب.

(١٨) الغرارة: كيس من الجلد يحمل به الحب.

(١٩) الشريم: المنجل.

(٢٠) نازفونى: المعابثة بالماء.

(٢١) الطويهش: تصغير للطاهش، وهو نوع من الحيوانات المتوحشة عالق فى الوجدان والذاكرة الشعبية، وربما يكون الأسد.

(٢٢) النقيل: الطريق الصاعد فى الجبل.

(٢٣) الزغير: الصغير.

(٢٤) الهرد: الكركم.

(٢٥) تدحف: آت من دحف الشىء أى غرفه.

(٢٦) ماشتى: حرف (ما) تعنى فى اللهجة اليمنية (لا)، أشتى: بمعنى أريد.

(٢٧) نبات: نوع من أنواع الحلوى (الرخيصة الثمن) وتسمى فى بعض البلدان بسكر النبات.

(٢٨) بباب الباب: أمام الباب، والمقصود هنا التبرز أو التبول أمام الباب فى حال حجب الحلوى أو الأكل أو النقود من قبل صاحب المنزل أو الدكان.

ملحوظة: كثير من تفسيرات الكلمات استقيتها من المعجم اليمنى فى اللغة والتراث، تأليف الأستاذ الفاضل مطهر الأريانى.

الرباب

فى المعاجم والكتب العربية

عامر محمد الورّاقى

أتناول هنا التعريف بتراثنا الشعبى وأهميته فى حياتنا، خاصة أن لآلة الربابة قيمة كبرى فيما تقدمه من ألحان شعبية.

كذلك عن دورها المهم كظاهرة حية توجه إليها الأنظار للدراسة والبحث فى مجتمعنا.

ومن خلال هذا التعريف أقدم دراسة عن موقع الرباب فى المعاجم والكتب العربية متنقلاً من معجم إلى آخر ومن كتاب إلى كتاب بحثاً عنها، وأهم هذه المعاجم هى:

١ - **المصباح المنير**: للعالم العلامة أحمد بن محمد بن على المقرى المتوفى سنة ٧٧٠هـ. الربى: الشاة التى وضعت حديثاً، وقيل التى تحبس فى البيت للبنها، وجمعها **رباب**.

٢ - **الرائد**: **الرباب** آلة طرب ذات وتر واحد.

٣ - **الصحاح ومقدمته**: **الربابة** بالكسر شبيهة بالكنانة التى تجمع فيها سهام الميسر وربما سموا جماعة السهام **ربابة**. **والربابة** أيضاً العهد والميثاق.

قال علقمة بن عبده:

وكنت امرأ أفضت إليك **ربابتى**

وقبلك ربتنى فضوت ربوب

ومنه قيل للعشور رباب.

٤ - **مختار الصحاح**: للإمام محمد بن أبى بكر عبدالقادر الرازى، المطبعة الأميرية، القاهرة سنة ١٩٢٦م.

الرباب بالفتح السحاب الأبيض وهو السحاب المرئى. الواحدة **ربابة** وبه سميت المرأة الرب.

٥ - **قطر المحيط**: **الربابة** اسم من الرب والمملكة والعهد، وجُماعة السهام أو خيط تشد به السهام، أو خرقة تجمع فيها، أو سلفة تلف على يد مخرج القداح لئلا يجد نفسه قد مس قدحاً يكون فى صاحبه هوى.

الرباب: الجماعة.

٦ - **المُنجد**: **الرباب** واحدته **«ربابة»** وهى السحاب الأبيض وهى آلة الطرب.

٧ - **المعجم الوجيز**: **الرباب**: السحاب الأبيض، واحدته **ربابة**، وهى آلة شعبية ذات وتر واحد.

٨ - **لسان العرب**: لابن منظور وهو الإمام العلامة أبى الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الأفريقى المصرى.

وللكشف عنها نجدها فى فصل الراء حرف الباء.

ونجد أنه لم يتعرض **للربابة** لكونها آلة وترية ولكنه تعرض للمعنى من خلال الدين واللغة العربية حيث قال: **ربب**: الرب هو الله عز وجل، هو **رب** كل شيء، أى مالكه، وله **الربوبية** على جميع الخلق، لا شريك له، وهو **رب الأرباب** ومالك الأفلاك، ولا يقال **للرب** فى غير الله إلا بالإضافة، وقد قالوا هذا فى الجاهلية للملك.

قال الحارث بن حلزه:

وهو **الرب**، والشهيد على يو

م الحيادين، والبلاء بلاء

والاسم: **الربابة**، قال:

يا هند أسقاك، بلا حسابه

سُقيا مليك حسن **الربابة**

وهذا ما قاله ابن منظور، والربوبية: **كالرباب**، وعلم **رَبُونى** منسوب إلى **الرب**، على غير قياس.

٩ - معجم الفولكلور: للأستاذ الدكتور عبدالحميد يونس رحمه الله رحمة واسعة وجعل مثواه الجنة، جزاء ما قدم لنا من علم ينتفع به على مر السنين والأيام، حصل على رسالة الماجستير تحت عنوان «الظاهر بيبرس» ثم حصل على رسالة الدكتوراة فى «السيرة الهلالية بين التاريخ والأدب الشعبى» وقد عاونه شيخنا الجليل الأستاذ الدكتور أمين الخولى معاونة صادقة فى سبيل الحصول عليها.

وقد بذل الرائد عبدالحميد يونس الجهد الجهيد من أجل إنشاء أول كرس للأدب الشعبى فى رحاب قسم اللغة العربية بكلية الآداب جامعة القاهرة.

نجد فى باب الراء ص١٢٩:

رباب RABAB: اسم يطلق فى العربية على كل آلة وترية يعزف عليها بالقوس.

ويذهب صاحب «كشف الظنون» إلى أن **الرباب** وجد أول ما وجد فى يد امرأة من بنى طى وتنسب الراوية التركية اختراع **الرباب** إلى رجل اسمه عبدالله فاريابى، وثمة قصة أندلسية تجعل اختراعه محصوراً فى شبه جزيرة أيبريا.

وقد عرف العالم الإسلامى سبعة أشكال لتلك الآلة الوترية: منها: ١ - المربع. ٢ - المدور. ٣ - القارب. ٤ - الكمثرى. ٥ - نصف الكرىّ. ٦ - الطنبورى. ٧ - الصندوق المكتوف.

ويقول الخليل المتوفى عام ٧٩١هـ: إن العرب الأقدمين كانوا ينشدون أشعارهم على صوت **الرباب**، وكان **رباب** الشاعر فى مصر ذا وتر واحد.

أما **رباب** المُغنى فكان ذا وترين وكان **الرباب** يعزف لجماهير الشعب ولم يصبح قط من آلات التخت.

١٠ - موسوعة الموسيقى العربية والعالمية: للدكتور فتحى الصنفاوى

الربابة: هى آلة قديمة عرفها العرب عن الهنود منذ عدة آلاف من السنين، تصنع حتى اليوم بشكلها البدائى القديم، توجد منها نوعيات عديدة **كالربابة** المصرية والتركية والمغربية وغيرها، والاختلافات بينها ليست فى أصل الفكرة والتصميم ولكن فى الشكل العام تبعًا للمواد الخام البيئية التى تصنع منها فى كل منطقة.

١١ - القاموس الإسلامى: وضع الأستاذ أحمد عطية الله.

نجد فى ص٤٨٦ المجلد الثانى:

رباب، فى اللغة، السحاب الأبيض، ومن ثم استخدم علماً أنثوياً والواحدة **ربابة**.

الرباب والربابة: آلة موسيقية وترية والنسب إليها **ربابى** وهو الضارب على **الرباب**، ومن هؤلاء محمود بن عبدالله الواسطى الربابى وكان يضرب به المثل فى معرفة الموسيقى.

والرباب من الآلات الموسيقية المعروفة منذ الأزمنة القديمة، وكان العرب فى الجاهلية ينشدون الشعر على ضرب **الرباب**، **والرباب** يضرب بالأصابع أو القوس.

مكونات الرباب:

يتكون فى جملته من صندوق يشد عليه قطعة من الجلد، ويكون له عنق يمد عليه وتر أو وتران أو أكثر.

وتختلف أنواع الرباب بحسب شكل الصندوق، ومن أكثرها شيوعًا الصندوق الذى يكون على شكل نصف كرة وتستخدم لهذا الغرض ثمار القرع أو جوز الهند، وهو شائع الاستعمال فى الريف المصرى، ويضرب عليه الشاعر وهو يروى قصص



الفروسية كقصة عنترة، وأبى زيد الهلالى لاسيما فى مواسم خاصة مثل موالد الأولياء، أو الاحتفال بليالى شهر رمضان. ومن أنواعــه الأخــرى الرباب ذو الصندوق المربع والمدور والقارب المصنوع من الخشب المنقور.

ومن أهم الكتب العربية:

١ ـ **المصريون المحدثون عاداتهم وشمائلهم فى القرن التاسع عشر**: للمستشرق الكبير «إدوارد وليم لين» وترجمة الأستاذ عدلى طاهر نور.

كُتب فى ص٢٧٣ يقول يوجد نوع من الكمان يسمى «رباباً» كثيراً ما يستعمله المغنون الفقراء لمصاحبة الغناء.

والرباب نوعان:

(أ) رباب المُغنى (ب) رباب الشاعر

ويختلف النوعان فى أن الأول ذو وترين والآخر ذو وتر واحد، ويسهل تحويله إلى النوع الأول إذ إن له ملويين ويبلغ طوله اثنين وثلاثين بوصة، وجسمه إطار من الخشب، يغطى صدره دون ظهره رق وسيخ من الحديد، والوتر من شَعر الخيل وقوس الرباب طوله ثمان وعشرون بوصة يشبه قوس الكمان.

والرباب يستعمله دائماً رواة القصص مثل أبى زيد الهلالى وهم ينشدون الشعر، وراوى تلك القصص يسمى «شاعراً» ومن ثم سميت الآلة «رباب الشاعر» أو الرباب الأبو زيدى، ويستعمل الشاعر بنفسه هذه الآلة بينما يصاحبه عازف آخر على رباب مماثل.

٢ ـ **علم الآلات الموسيقية**: للأستاذ الدكتور محمود أحمد الحفنى

يقول فى كتابه عرف العالم أقدم آله وترية وقع عليها بالقوس فى تاريخ العالم كله آلة هندية قديمة يرجع عهدها إلى أكثر من خمسة آلاف سنة قبل الميلاد، اسمها «رافانا سترون Ravan stron» كانت ذات وترين أو ثلاثة غير أنها لم تتقدم فماتت.

ويرجع للعرب فضل إحياء آلات القوس فقد أوجدوا فى القرون الأولى بعد الميلاد الآلة الوترية المعروفة بالرباب وكانت ذات وتر واحد ثم تقدمت بهمة العرب أيضاً وأصبحت ذات وترين متساويين فى الغلظ، ثم ذات وترين منفصلين ثم ذات أربعة أوتار يتفاضل غلظ كل اثنين منها على الآخرين وتنوعت أشكالها فعرف منها فى مصر والمشرق العربى:

(أ) رباب الشاعر: صندوقها على شكل مربع مقوس جانباه إلى الداخل شيئاً ما.

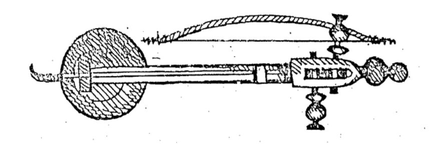
(ب) رباب آخر يسمى «كمنجة» صندوقه المصوت نصف جوزة هند.

وانتشرت آلات الرباب فى جميع دول العالم الإسلامى شرقاً وغرباً فانتقلت مع العرب إلى الأندلس وصقلية، وعرفتها أوروبا منذ القرن الحادى عشر الميلادى تحت اسم «روبيك Robeck».

٣ ـ **الموسيقى الكبير للفارابى**: يذكر الفارابى فى كتابه عدم زيادة أوتار الرباب على أربع.

٤ ـ **فى كتاب ماذا أعرف** العدد ٢٦ «المنشورات العربية» الموسيقى العربية (سيمون جارجى) ترجمة عبدالله نعمان:

(الربابة) هى الآلة الوترية العربية الحقيقية الوحيدة، وهو الكمان القديم ويمكن لصندوق من جلد الماعز أن يتخذ شكلاً مربعاً فتكون الرباب البدوى المنتشر فى الشرق الأوسط أو المستدير كما فى مصر، ويلعب على الرباب بواسطة قوس، وقد يتألف من وتر واحد كرباب الشاعر عند البدو أو وترين من شعر الذنب كرباب المغنى وهو يمسك فى الوضع الأفقى.



وصف احتفالية السبوع

مجدى الجابرى



ظاهرة السبوع باعتبارها ممارسة طقسية لا تقتصر فقط على الاحتفالية التى تقام للمولود فى مساء اليوم السابع لميلاده. بل تسبقها مرحلة الإعداد والتجهيز، وتستمر هذه المرحلة طوال الأيام الستة السابقة ليوم السبوع، أى منذ يوم مولد المولود وحتى اليوم السادس.

وحيث إن هناك ترتيبا معينا لما يحدث خلال هذه الأيام الستة. فبدون هذه التجهيزات وبهذا الترتيب لا تقام احتفالية السبوع كجزء متمم للممارسة الطقسية. ولذا سيقسم الباحث وصف الاحتفالية إلى مرحلتين.

المرحلة الأولى:

ويمكن تسميتها بالإعداد والتجهيز وتستمر كما سبق القول ستة أيام، على النحو التالى.

اليوم الأول: وفيه يتم «رمى الخلاص» فى النيل. وذلك بعد أن يكون قد سمع ثلاثة أذانات صلاة. ولهذا قد يؤجل رميه إلى اليوم الثانى.

اليوم الثانى: تقوم فيه القابلة «الداية» بكبس الأم أى محاولة «لم جسمها» الذى يكون مفتحاً حسب الخبرة الشعبية، ثم تقوم بتحميمها، ولا يتم ذلك إلا بعد رمى الخلاص.

اليوم الثالث: شق عين المولود بالماء والملح والبصل والقيام بـ (بل السبع فولات).

اليوم الرابع: إلباس المولود عقداً من السبع فولات التى تم بلها فى اليوم السابق.

اليوم الخامس: تجديد شق عين المولود بنفس الطريقة السابقة ومعاودة تحميم الأم.

اليوم السادس: يقوم أبو المولود وسيدة من أقاربه بشراء «الفترة» وهى عبارة عن «السودانى - الملبس - الفيشار - الشيكولاتة.. الخ ويتم هذا فى الصباح أما فى المساء فتقوم القابلة بعمل «التبيته» أو «البياته» للمولود وتبدأ بتحميم الأم والطفل وتكحيلهما. ثم تقوم بتجهيز «صينية.. قلل» بها ماء به سبع فولات من تلك التى تم بلها فى اليوم الثالث وبعض العملات المعدنية التى يقوم بإلقائها كل الحاضرين فى الصينية. ثم تقوم بتجهيز طبق به سبعة أنواع من الحبوب (فول - عدس - أرز - قمح - ذرة - حلبة - فاصوليا) وتسمى «كلسة

العطار، وبعد ذلك تقوم بتجهيز القلة (للبنت) والأبريق (للولد) وتزينها بالحلى والورود للبنت وبساعة يد والورود أيضا للولد، وتملأ القلة أو الأبريق بالماء. تقوم برص الشموع بهما وإضاءتها وتتركها مضاءة طوال الليل حتى تنطفئ تلقائياً. وتسمى كل شمعة باسم مقترح للمولود ويظل هذا الشمع مضاء مع كل هذه الأشياء إلى الصباح، والشمعة التى تستمر مضاءة حتى الصباح أو أطولهم مدة اشتعال، يسمى بها المولود يوم السبوع، ثم يطبخ طبق أرز باللبن «رز الملايكة»: وتوضع هذه الأشياء جميعها على منضدة إلى الصباح.

المرحلة الثانية:

السبوع: وتتم فى اليوم السابع: وهو يوم الاحتفالية، وتتم على النحو التالى:

١ - تجهيز المكان وتحضير الاكسسورات «الهون - القلة - الغربال - .. إلخ» والانتظار لحضور المشاركين من الأطفال والنساء والرجال.

٢ - وضع الطفل فى الغربال ومعه الملابس التى قلعها فى اليوم السابق وبه سكين وقطعة من الخبز وبعض الملح وبعض الهدايا العينية التى يقدمها المشاركون مثل الصابون - السكر - الخ، ويكون الطفل لابساً ملابس بيضاء نظيفة وذلك بعد تحميمه فى اليوم السابق.

٣ - تعدية الأم من فوق الغربال «تخطيتها» سبع مرات، وأثناء ذلك تقوم القابلة بتبخير الأم بالبخور، حيث تكون إحدى السيدات أو القابلة ذاتها ممسكة بملابس الطفل وبها السكين وتحركها فى الاتجاه الذى تخطو إليه الأم، وأثناء ذلك تقوم برقوة الأم والمولود:



نص الرقوة:

الله راقيك
الله شافيك
الأولى باسم الله
الثانية باسم الله
الثالثة باسم الله
الرابعة باسم الله
الخامسة باسم الله
السادة باسم الله
السابعة باسم الله
رقيتك من عين أمك وأبوك يحسدوك
رقيتك من عين الجوار يفجُّو الشرار
رقيتك من عين البنت فيها خشت
رقيتك من عين المرة حربه بشرشرة
رقيتك من عين الرجل حربه بجلاجل
رقيتك كما محمد رقى ناقته
حط لها العليق ما داقته
كانت كسير
صبحت تسير

٤ - غربلة الطفل ودق الهون: وفيها يتم تحريك الغربال وبه الطفل وهزه و (رزعه) فى الأرض ثلاث مرات، ويزامن هذا دق الهون وأثناء هذا (الدق) تقول القابلة، ويشاركها بالقول جمهور المشاركين:

اســـــمع كـــــلام أمـــك
مـــا تســمـــعش كـــلام أبـــوك
اســـمع كـــلام عـــمـــتك
مـــا تســمـــعش كـــلام ســتك
لو قـــالـولك شـــرق غـــرب
لو قـــالـولك غـــربْ شـــرق
لو قالولك هات شطه هات كمون
لو قالوا لك هات كمون هات شطه

وهذه الكلمات والألقاب والأسماء التى تقال شديدة المرونة، حيث يتم تغييرها بالإضافة والحذف، ولكن المهم فيها هو التأكيد على التناقض بين ما يقال للمولود وما يفعله فعلا أو ما يريدون منه أن يفعله.

٥ ـ دحرجة الغرابل: تقوم القابلة ـ بعد إخراج الطفل من الغربال وتكحيل عينيه وإعطائه لأمه ـ بدحرجة الغربال فى مكان السبوع، ثم تعطيه للأطفال كى يدحرجوه قدر ما يستطيعون فى أماكن مختلفة.

٦ – الزفة أو رحلة تعرف المولود على المكان:

وتبدأ بأن تقوم القابلة والأم والأقارب بتوزيع الشموع على الأطفال والكبار «سيدات، رجال»، مع احتفاظ الأم بشمعة، ثم تتم إضاءة الشموع من بعضها البعض، وبعد ذلك تقوم الأم حاملة الطفل وموقدة الشمعة تقودها القابلة ويتبعها بقية المشاركين بالدوران حول مكان السبوع ثم تجاوزه إلى أماكن أخرى بالبيت، وأثناء ذلك تقوم القابلة بتبخير الأم ورش الملح، وقد يقوم برش الملح أو التبخير إحدى قريبات الأم أو إحدى المشاركات، وتقول القابلة أثناء رش الملح والتبخير:



حدّ الله ما بينا وبينكـــو
لا تـئـذونــا ولا نئذيكـو

وتكرر هذا القول، وأثناء ذلك ـ أى أثناء الزفة ـ يغنى الأطفال ويشاركهم الكبار:

الولد: حـلـقـاتـك برجـالاتـك
حلقة دهب فى وداناتك

ويقول الأطفال: يا رب يا ربنا يكبـر ويبقـى قـدنـا
يارب يا ربنا يلعب فى الشارع زينا

فيقول الكبار: يا حنان يـا منـــان
كل سنة نجيب صبيان

والبنت: حـلـقـاتـك برجـالاتـك
حلقة دهب فى وداناتك

ويقول الأطفال: يارب يا ربنا تكبر وتبقى زينا

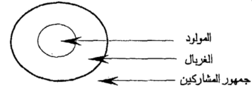
٧ - العودة وتوزيع السبوع:

وبعد انتهاء الزفة تعود الأم حاملة الطفل لتجلس في مكانها الذى بدأت منه الزفة لتتلقى الهدايا من المشاركات وقد يأخذ الكبار أيضا من هذه الأكياس.

٨ - تقوم القابلة بأكل طبق (رز الملايكه) ويشرب أحد كبار السن الماء الموجود فى الأبريق أو القلة أو يصب تحت شجرة معمرة وتفضل النخلة.

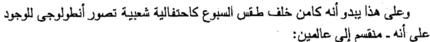
إحتفالية السبوع فى سياقها الثقافى الشعبى:

يعتبر وضع المولود فى الغربال هو الرمز المفتاح لتحليل هذه الممارسة الطقسية ذات الطابع الاحتفالى:



حيث بوجود المولود على هذا النحو. يكون بين عالمين يرمز للأول بالغربال وهو عالم الرحم. الغامض المجهول. ويرمز العالم الثانى بجمهور المشاركين وهو العالم الواقعى/ الظاهر الواضح، وعلى هذا النحو تعتبر بقية الحركات التى تتم - بترتيبها السابق وصفه - هى عبارة عن تمثيل حركى لهذه الرحلة التى يتم عبرها إخراج المولود من العالم الغامض إلى العالم الواضح والتى لا تتم إلا فى حضور ممثلين للعالمين وبموافقتهما معًا، وما يستتبع هذا من اعتراف ممثلى العالم الغامض بالمولود ككائن اجتماعى من جهة وله صلة بعالمهم من الجهة الأخرى. وفرحة ممثلى العالم الواضح بهذا الاتفاق والاعتراف وتمنياتهم لهذا المولود بعالم سعيد مضىء به بعض الثراء العادى (حلقة دهب فى وداناتك).





وعلى هذا يبدو أنه كامن خلف طقس السبوع كاحتفالية شعبية تصور أنطولوجى للوجود على أنه - منقسم إلى عالمين:

عالم الهنا: الحاضر القابل للغياب دائماً، والذى يسكنه كائنات ذات قوى وطاقات محدودة (الحيوان - النبات - الإنسان) وهذا الأخير - واضع هذا التصور الأنطولوجى - احتفظ لنفسه بقدرة الاتصال بعالم «الهناك» عن طريق امتلاكه لقوى وطاقات خاصة، أو اصطفائه من قبل كائنات هذا العالم، وبالطبع هذه الطاقات والقوى أو هذا الاصطفاء ليس لجميع البشر بل لبعضهم فقط، كالأنبياء والقديسين والأولياء والسحرة والكهنة وكودية الزار والقابلة، وهذه الأخيرة لأنها تقوم بإخراج المولود من الرحم، تمتلك القدرة على الوقوف بين العالمين، وبالتالى تمتلك صلة ما بعالم الهناك، إلى جانب علاقتها الطبيعية بعالم الهنا.

عالم الهناك: الغامض، الغائب الحاضر دائماً أو على الأقل القابل للحضور سواء برغبته وإرادته أو بامتلاك الإنسان لقوة أو قدرة ما على استحضاره أو الاتصال به.

وهذا العالم يسكنه عدد كبير من الكائنات: الملائكة - الملائكة الأرضية - الشيطان - إبليس - العفريت - الجن - الأسياد - الجنية - المارد - أبو رجل مسلوخة - القرين - أم الصبيان .. إلخ.

ويبدو أن التفرقة بين هذه الكائنات أمر شديد الصعوبة سواء فى المدون أو الشفاهى من أخبارها، حيث أن بعضها متحول عن الآخر، وبعضها يحل محل الآخر من نص لنص بل وداخل النص الواحد. وهناك شواهد كثيرة من المادة التى تم جمعها ميدانيا أو من قراءات الباحث فى المدونات حول هذا الموضوع وخاصة (عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات

للقزوينى، حياة الحيوان للجاحظ، حياة الحيوان الكبرى للدميرى وغيرها) تؤكد على صعوبة هذه التفرقة.

ولكن هذه الكائنات تنقسم وفقا لهذا التصور الأنطولوجى علىَ أساس قيمى أخلاقى إلى خيرة وشريرة. تقف الملائكة فى أقصى طرف الخير وإبليس فى أقصى الشر، وبينهما تتحرك بقية الكائنات. وما يميز هذه الكائنات عامة عن كائنات عالم الهنا هو امتلاكها لقدرات ذاتية خاصة بها، كالظهور المفاجىء والاختفاء المفاجىء والتشكل فى كائنات أخرى - وهو ما يعرف بالتحولات - والتى لا يمتلك أرقى كائنات عالم الهنا - وهو الإنسان - هذه القدرة ليمارسها على غيره أو على ذاته إلا بامتلاك طاقات أو قوى خاصة أو أدوات تنتمى لعالم الهناك.. كالخاتم السحرى والإبر السحرية.. إلخ كما أنها وفقا لهذا التصور الأنطولوجى تسكن السماء والبحر والأرض وتحت الأرض.

يعتبر هذا التصور الأنطولوجى هو والاعتقاد فى وجود هذه الكائنات فوق الطبيعية بمثابة الأرضية الثقافية التى تعمل فيها مجموعة الرموز التى يشكل منها الخيال الشعبى - فى احتفالية السبوع الطقسية - نصاً حركياً وكما يستعمل الخيال الشعبى فى تشكيل نصه الحركى الرموز فإنه يستعمل أيضًا عدداً من العلاقات الإشارية التى استقاها من خبرته المباشرة مع عالمه الواقعى. ويجدر بالباحث قبل أن يخوض فى محاولته التأويلية لمرموزات هذه الرموز لفك شفراتها والاقتراب من الأفكار والمشاعر الكامنة خلفها. وقبل أن يدخل فى الكيفية التى تم بها تركيب / تشكيل هذا النص الحركى موضوع البحث، أقول يجدر بالباحث أن يحاول - قدر جهده - وضع حد فاصل بين الرمز والعلامة الإشارية. ولا أقول وضع تعريف لهما.

يمكن القول على الرمز مع «أ. لالاند» على أنه (كل دالول مادى يستحضر، بعلاقة طبيعية شيئا ما غائبا، أو يستحيل إدراكه)(١) أو هو كما يقول يونغ (أفضل رسم ممكن لشىء غير معروف نسبياً. والذى قد لا نعرف أن نشير إليه فى البداية بطريقة أكثر وضوحاً وأكثر تمييزا)(٢).

أو مع تشارلز تشادويك (إن الرمزية ليست مجرد استبدال شىء بشىء آخر وإنما هى عملية استخدام صورة محددة للتعبير عن أفكار مجردة.. وعواطف)(٣) أما العلامة الإشارية أو المؤشر Index (فهى التى ترتبط بموضوعها ارتباطا سببياً، وكثيراً ما يكون هذا الارتباط فيزيقيا أو من خلال التجاور)(٤) وعليه يمكن تعريفها بأنها (علامة تحيل إلى الشىء الذى تشير إليه بفضل وقوع هذا الشىء عليها فى الواقع)(٥) وهذا التعريف للعلامة الإشارية أو المؤشر كما وضعه بيرس للعلامة الإشارية - فى معرض تقسيمه الثلاثى للعلامات: مؤشر، أيقونة، رمز - يمكن عند وضعه بجانب تعريف الرمز symbol - الذى يحصره فى أنه (علامة تحيل إلى الشىء الذى تشير إليه بفضل قانون غالباً ما يعتمد على التداعى بين أفكار عامة)(٦) اكتشاف أن ثمة فاصلاً هاماً بين الرمز والعلامة الإشارية يتمثل فى أن المرموز أو المشار له فى الأول ليس شيئا محدداً، بل هو تداخل من الأفكار والمشاعر، وأن العلاقة بينه وبين الرمز (الدال) ليست سببية بل تعتمد على تداعى الأفكار واستظهار المشاعر، فى حين أن العلامة الإشارية تشير لشىء واضح محدد والعلاقة بين دالها ومدلولها سببية.

وبعد أن حاول الباحث وضع هذا الحد الفاصل - نسبياً - بين الرمز والعلاقة الإشارية اللتين يستعملهما الخيال الشعبى فى تشكيل نصه الحركى. يقوم بمحاولة تأويل لمفردات هذا

(١) نقلاً عن جليبير دوران: **الخيال الرمزى**، ص ٩.

(٢) نقلا عن جليبير دوران، مرجع سابق، نفس الصفحة.

(٣) تشارلز تشادويك، **الرمزية** ، ص ٢٩ - ٤٠.

(٤، ٥) سيزا قاسم، السيموطيقا: حول بعض المفاهيم والأبعاد مقال بـ (مدخل إلى السيميوطيقا) إشراف سيزا قاسم، نصر أبو زيد ص ٢٣.

(٦) المرجع السابق. نفس المقال. ص ٣٤.



الخيال وعوالمها وأفكارها وخبراتها من ناحية، واكتشاف القانون الجمالى الكامن خلف هذا الترتيب للحركات والمشكل للنص الحركى/ الاحتفالية.

فى البداية يمكن تقسيم المادة التى يستعملها الخيال الشعبى هنا إلى مجموعتى الرموز والعلامات الإشارية على النحو التالى:

رمى الخلاص فى النيل: رمز، حيث الخلاص وهو ذلك الجزء من المولود والذى يسمى «بالحبل السرى» يعتبر مكمن اتصال المولود بالرحم وعالمه، والانفصال عنه هو نوع من الخلاص من هذا الاتصال ولذا فهذا الجزء المتصل أو الذى كان متصلا بعالم الرحم لابد وأن يعود إلى مكان غامض ومقدس، ولا ينقص النيل لا الغموض ولا القداسة، وهو النهر الذى قدسه المصريون وجعلوه إلها، فرمى الخلاص فى النيل هو استرداد عالم الهناك لما يحمل بعض أسراره وهو الخلاص.

كبس جسم الأم أو لمه: علامة إشارية تشير إلى خبرة شعبية حسية حصلتها الجماعة الشعبية من تكرار نسائها للحمل والولادة. حيث يتمدد جسد الأم كله تقريباً ويشد بفعل وجود المولود داخل الرحم، ولذا يجب إعادته إلى شكله العادى بعد انتهاء هذا الحدث الاستثنائى «الحمل» بالولادة، كما أن تحميمها إشارة مباشرة إلى خلاصها منه أو تنظيفها مما علق بها من جراء الولادة من أشياء يجب التخلص منها كالدم وخلافه.

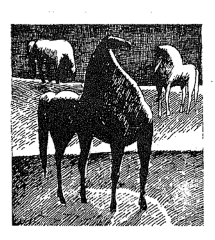
شق عين المولود: بالماء والملح والبصل، علامة إشارية تشير إلى خبرة شعبية فى إكمال نمو المولود، حيث أن المولود البشرى يولد ناقصاً للنمو على عكس غيره من الكائنات الطبيعية، وبذلك فإن هذا الملح والبصل والماء بمفعولهم الحارق كفيلون بإدرار الدموع من عينيه وبالتالى جعل غدده الدمعية تبدأ فى العمل.

أما بل (السبع فولات) فهو استعداد لرمز وليس فى حد ذاته رمزاً.

إلباس المولود عقد السبع فولات: فهو كحجاب أو تعويذة يعتبر رمزاً لقيامه كتعويذة بدور التوسط بين العالمين، ولكننى لا أعتقد أن لدىّ المعرفة الكافية لما يرمز إليه الفول لتأويله والكشف عنه...

شراء «الفُترة»: علامة إشارية تشير إلى المشاركة والتجهيز ليوم السبوع، حيث توزع هذه الفترة كهدايا.

فى التبييته يبدأ تحميم الطفل لأول مرة وهو رمز - وليس مجرد إشارة للنظافة - إلى تطهره وخلاصة من عالم الرحم «الهناك» ليستعد غداً - فى السبوع - للدخول فى عالم الهنا، صينية القلل مجرد علامة إشارية تشير لمكان توضع به الأشياء، والعملات المعدنية علامة إشارية تشير إلى العالم المادى الذى سيدخله، والسبع حبوب رمز ربما يشير إلى أسطورة البعث الأوزيرية فى الأسطورة الفرعونية الشهيرة، حيث ارتبط أوزيريس بالخصب الزراعى، كما أن بعثه بعد الموت يعادل خروج المولود من العالم الغامض «الهناك» إلى عالم الهنا، أما القلة أو الأبريق فإنهما علامتان إشاريتان وربما علامتان أيقونيتان، يشيران أو يستحضران التكوين المورفولجى للمرأة والرجل، وتزيينها هو تمنى لمستقبل سعيد لهما عندما يكبران «الزفاف مثلا» ولكن من المحتمل أنه يكمن خلف تزيينهما استخدامها وسيلتين لصد السحر الذى يمكن أن يصيب المولود أو المولودة، فتقع عين الحاسد على بديلهما وينجوان هما، حيث يمكن للزينة أن تلفت عين الحاسد لحظة شره، فتصيب هذه العين الشريرة الشئ المزين. وكذلك وضع الشموع بالقلة أو الأبريق تشير للزينة من ناحية، إلا أنها



يمكن أن ترمز إلى الدور الذى لايمكن أن تحل فى وجوده كائنات عالم الهناك فى المكان الموجود به - هذا الدور -، ولذا تترك مضاءة حتى الصباح، فقد تتعرض الأم أو المولود لتأثير ضار لو ناما فى الظلام فى تلك الليلة السابقة للسبوع، إذ يمكن أن يتم ـ حسب الاعتقاد الشعبى فى وجود القرينة - بدل الطفل فى الظلام انتقاما من أمه التى أهملته ولايتم عودته «إرجاع الطفل المولود لأمه وأخذ القرينة لطفلها الجنى» إلا بإجراء طقس آخر أشد تعقيداً وهو الرضوة وهو يشبه الزار ولكن بدون موسيقى أو دقات زار. وتسمية المولود باسم أطول الشموع عمرا فى الإضاءة علامة إشارية - تشير إلى تمنى طول العمر للمولود. أما أرز الملائكة فهو - كطعام أبيض ومحلى بالسكر ولايصنع إلا فى الأفراح - يشير إلى حالة الفرح بالمولود، وإن كان ارتباطه بالملائكة ـ الأرضية قطعاً - يجعل له بعداً رمزياً ربما لارتباط اللبن بمكان غامض يؤتى به منه، لذلك تدور كثير من الاحتياطات حول اللبن اعتقاداً فى قداسته، وهذا مايجعل القابلة هى التى تأكله.

فى **السبوع**، سبق الحديث عن رمز وضع المولود فى الغربال، أما غربلته فهى علامة إشارية تشير إلى تأرجحه بين عالمين، وخبطه بالغربال فى الأرض ودق الهون علامتان إشاريتان تشيران إلى تنبهه، وملابس الطفل التى توضع معه علامة إشارية على خلعه للعالم القديم وإن كان مازال محتفظاً به مما يقربه من الرمز، والسكين رمز لهذه الطاقة أو القوة الروحية الموجودة فى الحديد والقادرة على إبعاد الجن، وقطعة الخبز علامة إشارية تشير مباشرة لعالم الهنا وإن كان له كثير من الاحترام فهو (النعمة) إلا أنه لم يصل إلى درجة التقديس - فى حدود علمى - وإن كان القسم الشعبى به (والنعمة الشريفة على عينينا...) يقربه من هذا، أما الملح فهو قادر حسب الاعتقاد الشعبى على فقء عين الحاسد (حصوة فـ عين اللى مايصلى على النبى)، (حط فى عينك حصوة ملح) وعلى هذا فهو رمز لهذه القدرة على صد الحسد. أما الهدايا العينية (صابون - سكر - إلخ) فهى علامة إشارية تشير إلى المشاركة من قبل جمهور الحاضرين للأم لـ (مساعده ع المعايش) وكهدية محتمل أن ترد فى ظرف مناسب، كتقليد شعبى، أما إلباس الطفل ملابس بيضاء نظيفة، رمز لتخلصه من عالم الهناك وتفاؤل أهله بوجوده بينهم فى عالم الهنا، وتخطية الأم مولودها سبع مرات ربما يشير إلى الحماية التى تسبغها عليه، والبخور رمز لأنه يحمل قدرة على طرد سكان عالم الهناك الأشرار واجتذاب الأبرار منهم.

أما نص الرقوة فهو رمز لغوى، تعويذة كوسيلة حماية للطفل المولود وأمه من عين الحاسد، فقائله يستعين بخالق العالمين الهنا والهناك وحاكمهما، بل يجعله هو الذى يعيذهما «يحميهما» الله راقيك من عين الولد والبنت والمرة والراجل، وإذا أصاباك فالله شافيك، حيث لم يلجأ الإنسان الشعبى إذا أصابه المرض إلى غير من بيده الشفاء، من هذه العيون التى أجاد فى تصويرها وبيان أثرها التدميرى (شرشرة - الحربة - الشرار)، ولاأدرى ماهو الخشت، ولأن هذا الفعل التدميرى بفعل قوة من عالم الهناك، فلابد من التعوذ منها واللجوء إلى خالقها وحاكمها.

أما دحرجة الغربال فهو علامة إشارية تشير إلى تمنى أن يسير المولود فى كل الأماكن التى تم دحرجة الغربال فيها، بل ويجرى أيضا، ونأتى أخيراً إلى زفة المولود وهى إجمالاً معادل رمزى لانتصار عالم الهنا على عالم الهناك، ولكن هذا الانتصار ليس بتدمير الآخر، بل بإقامة علاقة ذات بعدين، أشرار هذا العالم الغامض يتم كف أذاهم، وأخيارهم يتم استرضاؤهم. وفى الزفة إيقاد الشموع هنا يشير إلى الفرحة ومشاركة الآخرين للأم فرحتها

بانتصارها، بإيقادهم شموعهم أيضا، واللف علامة إشارية تشير إلى رغبة الأم فى تعريف ابنها الأماكن التى سيعيش فيها، ورش الملح كما سبق رمز إلى تمنى فقء عين الحسود، والبخور رمز إلى تمنى تنفير الأشرار وتقريب الأخيار من كائنات الهناك، والتعويذة التى تقولها القابلة إلى معادل رمزى لغوى تشير إلى أن عهداً تم أخذه وعلى الطرف الآخر أن يلتزم به وإلا فالله قائم بينهما يحكم ويجازى ويعاقب، والأغنية التى تغنى تحمل حسا بالفرحة معادل رمزى لغوى بتمنى مستقبلاً مزدهراً مادياً (حلقة دهب فى وداناتك أو وداناتك) وسعيداً معنويا باللعب فى الشارع مع الأولاد، مع تمن بكبر الأولاد مبكراً إضافة إلى تمن آخر وهو الإكثار من إنجاب البنين، ولكن ثمة خوف على المولود من الحسد، لذا فإلباسه حلقة ذهب تشبها بالبنت، فيظنه الحاسد بنتاً فلا يصيبها بعينه، فالبنت حسب الاعتقاد الشعبى أقل من أن تصيبها عين الحاسد، حيث (اكسر للبنت ضلع يطلع لها عشرة).

وبعد العودة من الزفة، توزيع السبوع علامة إشارية تشير إلى مشاركة الحاضرين فى الفرحة التى تمت بهذا الانتصار، أما (أرز الملائكة) والذى لابد وأن تأكله القابلة حلقة الوصل بين العالمين فهو رمز للقربان الذى يقدمه البشر للطيبين من الكائنات الغامضة، وماء القلة والأبريق والذى يشربه أحد كبار السن أو يصب تحت نخلة يشير مباشرة إلى تمنى طول العمر للمولود.

وبعد هذه القراءة للرموز والعلامات الإشارية التى استخدمها الخيال الشعبى فى تشكيل نصه الحركى، نلاحظ أن ثمة بنية رمزية تقوم بجمع هذه الرموز، حيث أن (مجموعة الرموز ذات الموضوع الواحد تنير بعضها بعضا، وتضيف إلى الموضوع قوة رمزية إضافية)(٧) وهذه القوة الرمزية الإضافية هى قوة البنية المعرفية التى تمحورت حولها مجموعة الرموز والعلامات الإشارية، ويمكن وصفها على النحو التالى: ثمة عالمان - أحدهما قوى وغامض والثانى ضعيف وواضح، وأن ثمة كائنا غادر العالم القوى إلى العالم الضعيف، ويريد العالم القوى الانتقام من العالم الضعيف بإرجاع هذا المغادر إليه، ولكن ثمة واحد من سكان العالم الضعيف يمتلك قدرة خاصة - امتلكها باطلاعه على العالمين - يستخدم هذه القدرة الخاصة فى تمثيل عملية الخروج والمغادرة هذه ومدى احتياج العالم الضعيف لهذا الفرد المغادر، وأثناء هذا التمثيل يحضر نوابا عن العالمين، ليشاركوا فى تمثيله - كل حسب طبيعته - وأثناء هذا التمثيل يستخدم قدرته الخاصة ومعرفته بكلا العالمين فى استخدام وسائل وأدوات يبعد بها أشرار العالم الغامض (الملح - البخور - التعاويذ - الشموع) ويستخدم أدوات ووسائل أخرى يسترضى بها أخيار هذا العالم (البخور - الأرز باللبن - التعاويذ) وبذا يستطيع الانتصار على العالم القوى مع تأكيد العلاقة الطيبة معه والانتصار للعالم الضعيف وإدخال هذه الكائن ومعه الفرحة بقدومه لمن هم أكثر احتياجاً إليه.

وبهذا يكون الإنسان الشعبى باستخدامه للخيال - الذى يعمل على الرموز كمادة يشكلها، والذى يمكن تسميته بالخيال الرمزى - قد حقق لنفسه:

* تجديداً للتوازن الحياتى التى تتحكم به مهارة الموت.
* تجديداً للتوازن النفسى والاجتماعى(٨).

وبالخيال - وبفضله - أمكن للإنسان الشعبى أن يؤكد (أن القول «كل البشر فانون» يبقى كامناً فى الشعور مقنعاً بالمخطط الحيوى المادى جداً، الذى يجعله الخيال يلمع فى عيون

(٧) جيلبير دوران، مرجع سابق، صـ١٢.

(٨) جيلبير دوران، مرجع سابق، صـ١١٣.

الفكر)[٩] حيث أن (التخيل بصورة عامة ردة فعل دفاعية للطبيعة ضد التصور، بالعقل، لحتمية الموت).[١٠]

وقد تم تشكيل هذه البنية المعرفية بتمثيل حدوثها على هيئة سلسلة متشابكة من الحركات، فالفعل ورد الفعل ليسا من نفس النوع ولا الدرجة فقد يكون الفعل واحداً عنيفاً ورد الفعل استرضائيا مرة، تهديدياً مرة أخرى.

ويمكن توضيح هذا كما يلى:

* وضع المولود فى الغربال هو بداية التمثيل وهو الإعداد للصراع، حيث يمكن أن نتخيل أن ممثلين عن الكائنات داخل الغربال - كائنات عالم الهناك - يستعدون لأداء أدوارهم، وأن نرى أن المشتركين فى السبوع يستعدون كممثلين للإنسان الشعبى، - وهذا حادث بالفعل حيث يشارك بعض الحاضرين فى إيقاد الشموع وبعضهم فى توزيع السبوع وبعضهم بالغناء وبعضهم فى دق الهون أو المساعدة فى التبخير وبعضهم فى دحرجة الغربال - وأن صراعاً سيبدأ تقوده القابلة، ومحوره هو الطفل والأم بالتبعية.

* يبدأ الصراع فعلياً بغربلة المولود، حيث يشير إلى أرجحته بين عالمين، فعلى كل من ممثلى العالمين أن يجهزوا أدواتهم وأسلحتهم للصراع.

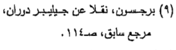
* يعتبر دق الهون وخبط الغربال - وبه المولود - الخطوة الأولى التى يخطوها أحد طرفى الصراع تجاه الآخر، وهو هنا الإنسان الشعبى حيث بتأكيده على تنبيهه للمولود أن يستعد لعالمه الواقعى هو استفزاز لممثلى الطرف الآخر فى الصراع.

* لى أن أتصور ممثلى عالم الهناك، قد بدأوا هجومهم على المولود، ولكن القابلة سبقتهم بوضع الحديد فى الملابس القديمة - رمز العالم الذى خلفه المولود - لتبعد هؤلاء الأشرار، وعند تخطية الغربال يحاولون مرة أخرى ولكن القابلة توجه الحديد إلى الجهة التى ستخطو إليها الأم، ليس هذا فقط بل تقوم بحمايتها بالرقوة والبخور، لترفع الأم وليدها وليتدحرج أشرار عالم الهناك بالغربال الذى كانوا يسكنونه.

وهنا ينتهى فصل أول بانهزامهم ولكنهم يعاودون فى فصل الزفة.

* فى الزفة وبعد الانتصار الأول، لنا أن نتصور الممثلين لعالم الهناك يتناثرون بمالهم من قدرات خاصة بين أركان البيت وحجراته لينقلوا الصراع إلى مكان بل إلى أماكن أخرى متفرقة، ولكن القابلة ومعها الأم وأغلب المشاركين بالتمثيل والفرجة وبقدرتها الخاصة تكتشف سلاحاً خاصاً وهو الشموع التى يدورون بها بحثا عن هؤلاء الأشرار لطردهم بالضوء بعد إخراجهم من مخابئهم، ليس هذا فقط بل بالملح أيضا، أما الممثلين الطيبين لعالم الهناك فإن القابلة تسترضيهم - خوفاً من قدراتهم التى قد لاتعلمها - بالبخور وبطبق (رز الملايكة) حيث تقوم هى بأكله بصفتها نائبة عنهم فى ذلك الجزء الذى يتصل بعالمهم الغامض.

يمكن من هذا التحليل اكتشاف أن طقس السبوع كاحتفالية يحتوى على الكثير من التيمات أو الموضوعات الفنية مثل (الأغانى، الرقى، إيقاع دق الهون، كصوت موسيقى موقع، الزفة تقودها القابلة وخلفها الأم تحمل الوليد وخلفهم الأطفال والجمع موقدين للشموع، تشكيل قلة وأبريق السبوع وتزيينهما.


(٩) برجسون، نقلا عن جيليبر دوران، مرجع سابق، صـ١١٤.
(١٠) برجسون، نقلا عن جيليبر دوران، مرجع سابق، صـ١٥٥.



كما أن احتفالية السبوع يمكن استنتاج أنها عرض فنى حركى أو فن فرجة شعبية، بل ويمكن عدها دراما شعبية من النوع الطقوسى حيث تتوافر لها الكثير من مقومات الدراما الشعبية خاصة وفنون الفرجة / عروض الأداء الحركى الفنية عامة... منها:

الزمان: اليوم السابع من ميلاد الطفل قبل غروب الشمس تقريباً.

المكان: داخل البيت ويمكن أن يمتد إلى أكبر عدد من حجراته.

(وهذه سمة فى أغلب فنون الفرجة الشعبية أو العروض الفنية الحركية كالحاوى والسامر والقرداتى والحضرة والزار، حيث لاتلتزم هذه العروض ـ بمنصة عرض «خشبة مسرح»).

الممثلون أو المشاركون: القابلة ـ الأم ـ بعض المشاركين ـ الطفل المولود.

الجمهور: أطفال + كبار (سيدات ـ رجال)

الإكسسوارات: الهون ـ الغربال ـ القلة والأبريق ـ العملات المعدنية ـ الملح ـ المبخرة والبخور ـ السكين ـ الشموع ـ صينية القلل... إلخ

الملابس: ملابس بيضاء نظيفة للمولود.

النص: نص حركى يتكون من تشابك مجموعة من الحركات مع النصوص الأدبية التى يغنى بعضها ويؤدى بعضها منغما ويقال بعضها نثراً

الموسيقى: دق الهون + إيقاع الأغنيات وإيقاع الكلمات المنغمة.

وأخيراً وجود صراع رمزى بين عالمى الهنا والهناك، مما يعنى وجود حدث ولكنه مرمز له وليس مسروداً أو مشاراً إليه مباشرة.

ويمكن استخلاص شئ آخر من هذا التحليل، وهو أن كون الاحتفالية طقسية أو شعائرية لايمنعها مطلقا من الدخول لأرض الفن بل كل الشعائر (تؤدى «لممارسها» حاجة حياتية تفيده، وتفيد بقاءه، فهى فعل ينتظر منه تحقيق فعل آخر... وهذا الفعل ليس مجرد محاولة فجة تتحسس الطريق إلى تمثيل واقعى، ولكنها كانت (ومازالت) فى كثير من الأحوال نوعاً من الفن مختلفة اختلافاً جذرياً مصبوغاً بطريقته الخاصة بمختلف الأهداف والمستويات مثل الرمزية والتصميم، والتعبير)(١١) كما تبين هذا من تحليل السبوع كطقس أو شعيرة احتفالية الطابع. فـ(بعض الشعائر قد انسلخت عن المعبد لترضى احتياجات غير دينية لدى الناس، ففى حين ظل ذاك القسم من الشعائر ـ الذى ارتبط بالدين ـ واقعا مقدسا، فإن ماخرج عن الدين فهو خيال وهو دنيوى، وهو فن، وكل ماهو فن ارتبط بالخيال)(١٢).

وبالتالى هى فن أداء حركى عند الحد الأدنى.

(١١) توماس مونرو (بتصرف بسيط) نقلا عن د. أحمد شمس الدين الحجاجى، **الأسطورة فى المسرح المصرى المعاصر**، صـ١٠

(١٢) د. أحمد شمس الدين الحجاجى، **الأسطورة والشعر العربى**، مجلة فصول للنقد الأدبى، صـ٤٣، (بتصرف)



التراث المصرى:
الشعبى والقديم

ملاحظات حول الاستمرارية والتواصل ودور النسـاء فـى التـراث الشـعبـى

سحر توفيـق

لا أسـتطيع أن أحـدد مـتى سحـرتنى الحـواديت، لكننى فـتحت عينى على جدتى تحكى لى حواديتها، وهو أقدم وقت أعيه، ولا أستطيع تحديد بدايته. أذكر فقط جلستها على الكنبة البحرية، تشرب قهوتها ثم نتحلق حولها، وهى تحكى لنا حدوتة.

جدتى التى حكت لى الحواديت كانت امرأة عجوزًا نحيفة، شعرها الأبيض يتهدل حول رأسها، تربط فوقه أحيانًا منديلاً أسود لتحمى رأسها من الصداع. عيناها غائرتان، تتفرسان فينا ونحن جالسون حولها، ابن من هذا؟ وبنت من هذه؟ ترانا بدون تفاصيل دقيقة، خطوطًا شبحية تجلس بغير هدوء، نحرك ونفرك بنفاد صبر، فى انتظار أن تبدأ الحدوتة.

كلنا من نسلها، تنقل إلينا أزمنة بعيـدة، وتدخل إلى وعينا بصوتها الهادىء الناعم. كانت ترتدى السواد دائمًا، منذ مات زوجها وهى ترتدى السواد، وعى آخر تنقله إلينا بزيها وسلوكها.

لم أسـأل نفـسى أبدًا فى ذلك الحين لماذا جـدتى هى التى تحكى لنا الحـواديت، فلم أر زوج هذه الجـدة بالذات، أما جدى الآخر، فلم يكن يجلس معنا إلا قليلاً، لكنه فى جلوسه معنا كان ينقل إلينا وعيًا من نوع مـختلف تمامًا. وعيًا مباشرًا، تعاليم بخصوص السلوكيات، وربما أحيانًا بعض المعلومات الخاصة بالدين، وربما اللغة أيضًا (فقد كان معلمًا أزهريًا للغة العربية).

تلقيت الحواديت من جدتى، ومن امرأة أخرى كانت تأتى إلى بيتنا بشكل منتظم، كلتا المرأتين كـانتا مليئتين بالحكايا القديمة. إلا أن المرأة الأخرى كانت تحكى حواديت غـريبة، مختلفة، أحيانا تخترع أحداثًا وأشخاصًا فى حكايتها، وأعرف ذلك عند ترداد الحكاية لأكثر من مرة، فأجد بها أشياء لم تكن موجودة من قبل. وعندما أسألها تقول لى: وإيه يعنى؟ ما هى حدوتة!!

رأيت أيضًا النساء فى المناسبات المختلفة، يرددن أغانٍ محفوظة موروثة، كما سمعت أكوامًا من الأمثال من أمى وجدتى ونساء العائلة فى طفولتى.

ولا أنسى أبدًا يوم خلعت أولى أسنانى الأمامية وأمسكتها فى قلق، ماذا أفعل بها؟ إنها ليست شيئًا خارجيًا يسهل علينا رميه فى سلة المهملات، ولكنها شىء من داخلنا قطعة من الجسد لأول مرة نستخرجها كشىء مهمل، فهل نعاملها كبقية المهملات؟ أمى أرشدتنى إلى الحل الجميل المناسب، «ارميها فى عين الشمس وقولى لها يا شمس يا شموسة...إلخ».

لطالما سألت نفسى، هل النساء هن حارسات التراث الأدبى الشعبى؟ أم هن اللاتى يخلقنه فى الحقيقة؟ هل النساء اللاتى يبدعن هذه الحواديت والأمثال والأغانى؟ وماذا عن

الأمثال والحواديت التى بها معاداة صريحة للمرأة؟ أحياناً يملؤنى يقين أنها من صنع نساء أيضاً، كل ما فى الأمر أنهن كن يرددن خلاصة تجارب مجتمع يرى المرأة هكذا، وكان على المرأة أن تحفظ هذا التراث حتى لو كان ضدها. وربما ليس من قبيل المصادفة أن راوية ألف ليلة وليلة هى شهرزاد، التى تعرضت لأقسى أنواع الاضطهاد ضد المرأة، ومع ذلك فالرواية تقول إنها أنقذت النساء مما فعله الملك كرد لفعل امرأة شريرة، أى تبرر قتل الملك للنساء وكأن هذا كان حقه.

كانت حكايات جدتى وحكايات أم صبحية فى طفولتى هى الباب الذى فتح لى عالم الخيال. وربما كانت تلك الحواديت ماتزال تعمل فى وعيى العميق حتى اليوم، حين أستعير بعض صورها وتعبيراتها فى كتاباتى، بل عندما أتمثل طريقة الحكى أيضاً أحياناً فى بعض قصصى. وعندما أطلق العنان لخيالى فيرتاد أماكن تبدو جديدة وغريبة. إن روايتى «طعم الزيتون» تدور فى عالم حقيقى، وإن كان لاوجود له فى المكان أو الزمان الذى نعرفه.

لكن المؤكد أيضاً أننى قرأت الكثير من الأدب الشعبى المكتوب، وأن التراث المصرى القديم كان من ضمن الأشياء التى جذبت انتباهى وعلمتنى أشياء جديدة، وأن الحواديت العربية القديمة أيضاً كان لها تأثيرها غير المباشر كذلك على كتاباتى. وقد رأى بعض النقاد أن روايتى «طعم الزيتون» تدور فى إطار من القص والحكى الشعبى، وتستعير شكل حواديت ألف ليلة وليلة. فالراوى يقوم بدور مهم فى الرواية التى تبدو وكأنها حكاية داخل حكاية، وربما قمت بتقديم مناظرة بين رواية الحكاية الشعبية وكذاب القرية الذى فى رأيى أديب لم يتعلم الكتابة ليتمكن من صوغ خياله الغنى فى أدب مقروء. كما لاتخلو الرواية من تأثر بالأساطير القديمة؛ فى سطورها الأولى أستعير صورة توضح أهمية الكلمات من أسطورة رع وإيزيس الساحرة التى احتالت لتعرف «الاسم السرى» لرع، كما أستعير من أسطورة الأخوين صورة حوار الحيوانات مع صاحبها لتحذيره من الخطر. كما تمتلىء الرواية بالاستعارة من الأمثال الشعبية التى أحفظ قدراً منها.

وبهذا فإن الرواية تقوم فى جانب منها على ما استقر فى وعيى من التراث المسموع والمقروء معاً. والواقع أننى فى ذلك ربما أحاول أن أرى وأفهم ما فى التراث المصرى، القديم والشعبى، من اتصال واستمرارية، وتأثير ذلك على واقع الحياة المعاصرة، واستمراره بوصفه ثقافة فى أشكال متطورة وإن كانت لاتختلف فى جوهرها عن شكلها القديم، وهو ما ذهب إليه الكثير من الباحثين، ومنهم د. سيد عويس الذى كتب عن بعض أشكال هذه الاستمرارية فى دراسته عن بعض القديسين والأولياء فى مصر.

عندما سكنت فى الهرم منذ خمسة وعشرين عاماً، لم أكن أعلم أن لنزلة السمان شيخها، وإن كان ذلك شيئاً متوقعاً، لكننى ابنة المدينة، الأولياء الذين عرفتهم هم الأولياء الكبار، المشهورون عند الشعب المصرى كله، سيدنا الحسين والسيدة زينب، والسيدة عائشة، وأبو العباس المرسى والسيد البدوى، ومار جرجس. نعم، كنا مسلمين، لكن كان مار جرجس من الأولياء الذين كنت أرى أمى وجاراتها ينذرن له النذور كما ينذرنها لغيره من الأولياء.

وكان أول لقاء لى بولى غير أولياء المدن المشهورين هو سيدى حمد السمان. لم أزره، وإن كنت قد سمعت كثيراً عن «خلوته»، كانت نساء النزلة يحكين لى أن خلوته هى قصر، يذهبن إليه بحاجاتهن، وفى الواقع أننى بعد بعض التساؤلات فهمت أن هذه الخلوة فى الواقع أشبه بكهف كبير محفور فى الجبل، وأن بها غرفاً للأولياء جميعاً، غرفة للسيدة عائشة، وغرفة للسيدة زينب، وغرفة لسيدنا الحسين، وغرفة للسيد البدوى، وهكذا. ويمكن لزوار الخلوة أن يدخلوا «الغرفة» التى يريدون، ويتوسلوا إلى الولى الذى يحبون، وربما يمرون بغرف الجميع فى يوم واحد.

الأمر فى الواقع كان مثيراً جداً، لكن الظروف حالت بينى وبين زيارة الخلوة لأسباب مختلفة، وغير متعمدة، طوال أكثر من عشرين عاماً عشتها فى المنطقة. فى الواقع كان الأمر دائماً يؤجل، والإحساس بأن الحياة ممتدة ومرتاحة فى المكان يجعلنى أهمس لنفسى دائماً بأنه هناك مرات أخرى، فالجيات أكثر من الرايحات، وكل شىء بأوان.

لكن المرات الأخرى لم تأت، توفى زوجى وانتقلت مع ولدى للإقامة فى بيت العائلة بالمعادى، ولم أنس رغبتى فى زيارة خلوة السمان، ورؤية غرف الأولياء فى هذا القصر، أو الكهف الغريب.

وبعد عامين من انتقالى من الهرم ذهبت مع مجموعة من الأصدقاء لزيارة منطقة الأهرامات، وفى تجوالى معهم كنت أنتقل من مكان إلى مكان بحنين شديد إلى أيام معيشتى

بالقرب من هذه المنطقة التى كانت سلواى طوال الوقت. فقد كنت اعتدت عند شعورى بالتعب من الحياة أن أسير من بيتى إلى الأهرام ، وكان لى مجلس بين الهرمين الأكبر والأوسط، ألجأ إليه، وأغرق فى التأملات، حتى أشعر بالهدوء النفسى والراحة الروحية، بعدها أعود إلى بيتى وقد شعرت بالتجدد.

وكان زوجى رحمه الله من المغرمين بالتراث المصرى القديم ، وبالتراث الشعبى المصرى أيضاً، فكان لنا جولات فى مناطق كثيرة، وبالطبع كان الهرم أقرب الأماكن إلى بيتنا ، ولطالما تجولنا فى أنحائه وتحاورنا عن كل ما فى المكان من أهرامات ومقابر ومعابد جنائزية وغير ذلك من آثار مهمة.

وأذكر أن من أهم الطرق التى كنا نسير فيها الطريق بين أبى الهول والهرم الأوسط، فهذا الطريق كنا نسيره تقريبًا فى كل مرة نصعد إلى الهضبة، نسيره إما فى ذهابنا أو فى عودتنا، ذلك الطريق القديم المرصوف بالحجر، والذى نرى من فوقه طبقات أعلى من الهضبة ، وطبقات أدنى ، تبدو من بعيد وبها بعض المداخل المغلقة بالحديد انتظاراً لترميمها وفتحها للزيارة ، وهو أمر استغرق سنوات وسنوات.

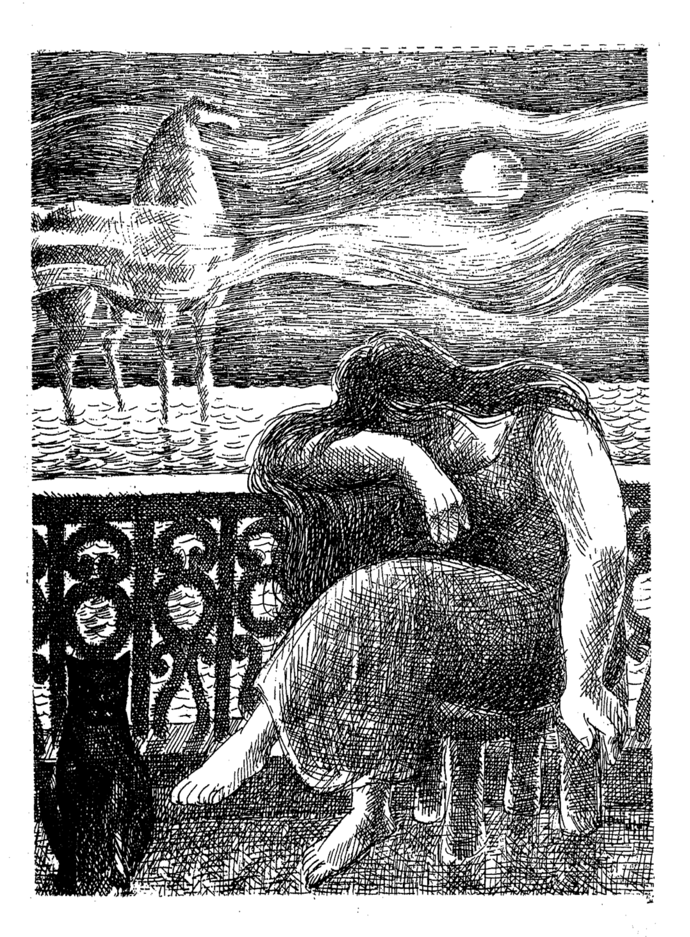
المهم أنه فى ذلك اليوم، وأنا مع أصدقائى فى زيارتنا للهرم، كنا فى هذا الطريق، ورأينا بعض هذه المداخل وهى تبدو متجددة وربما تكون قد فتحت للزيارة بالفعل فاتجهنا إليها.

وأمام إحدى المقابر القديمة، فتح لنا الحارس الباب الذى كان مغلقًا ، وهو يقول إن المقبرة قد رممت ، ولكنها لم تفتح للزيارة بعد، ولكنه فتحها من أجلنا (كالعادة) . دخلنا المقبرة وإذا بى فى مكان تخلو جدرانه من أية رسوم أو نحت جدارى، وتبدو آثار الكشط عليها، وفى المكان الذى يدل على الجنوب الشرقى، حفر على الجدار مستطيل كبير بارتفاع إنسان تقريباً، وحفرت له دائرة مكان الرأس، سألنا الحارس عن أسباب هذا الأمر، فقال إن هذه المقبرة عاش فيها أحد المؤمنين الهاربين من السلطة، واختبأ فيها زمناً، ولأنه كان مسلماً ، فقد رأى أن الرسوم حرام فكشطها، ورسم القبلة بدلاً منها، وأنه كان وليًا صالحاً وأن أهل المنطقة آمنوا بصدقه وكانوا يحمونه، وبأن له «كرامات».

اكتشفت فجأة أننى داخل خلوة سيدى حمد، وأن غرف الأولياء لم تكن سوى الفراغات بين الفواصل الحجرية المبنية بشكل مائل، قاعدتها أطول من قمتها، والتى يضعها المصريون القدماء حول التماثيل ، وكان من هذه الفواصل فى صدر مدخل المقبرة حوالى خمسة ، وكان بالمقبرة أيضاً غرفة كبيرة خالية بنى الولى فيها مصاطب ، لجلوسه وأهل القرية عندما يزورونه، وأما غرفة الدفن فكانت مليئة بالسناج نتيجة النار التى كان يوقدها أحياناً ربما للتدفئة أو لأغراض الطعام والشراب.

هذه المفاجأة (التى أصفها فى روايتى الثانية: رحلة السمان، ولم تنشر بعد) ، كانت هى الذروة للسنوات التى قضيتها فى الهرم. لقد خرجت من الحياة هناك برواية رائعة . لكن هذه المفاجأة كانت بالنسبة لى بشكل شخصى أحد الأدلة العملية على أن التراث المصرى هو منظومة مستمرة منذ آلاف السنين، بأشكال مختلفة، يخلف بعضها بعضًا، ويتولد بعضها عن البعض الآخر. لكننى مازلت لا أملك الدليل العملى على أن النساء هن حارسات الأدب الشعبى بأشكاله المختلفة ، وأنهن مبدعاته فى الغالب الأعم. إنما هى ظنون ربما تنتظر جهوداً أكثر من الباحثين، وربما تنتظر منى مزيداً من القراءة.





استلهام التراث فى لوحات فنية معاصرة

(بحث مصور)

تأثير الفنون الشعبية والإسلامية والقبطية

سوسن عامر

إن دراسة الفن الشعبى فى مختلف مراحله التاريخية إنما تفتح الطريق لتفهم طبيعة البيئة التى انفعل بها الفنان خلال هذه المراحل؛ فالفنون الشعبية هى تعبير صادق عن انفعالات الشعب يعبر بها عن آلامه وآماله، فالفن الشعبى ما هو إلا المرآة التى تنعكس عليها صور نابضة من حياة الشعوب؛ أخلاقها وعاداتها ومعتقداتها ومثلها وطرائق ممارساتها للحياة، فهى نسيج من وجدان الشعب يتمثل فى عالم الأشكال كما يتمثل فى المأثورات القولية.

ولم يستطع الزمن أن يذهب بأصالتها، ولا توافد التيارات أن يأخذها، فهى تنساب فى وجدان الشعب وتتوارثها الأجيال.

فالرموز فى الفن الشعبى وارتباطها بالسحر والأساطير وعالم الإنس والجن والطيور لها عقيدة فى الوجدان الشعبى.

لقد تأثرت بهذا العالم المسحور الأسطورى واقتربت منه بكثير من الإعجاب والحب والممارسة فى زيارات متعددة لكثير من الأسواق الشعبية والقرى والنجوع فى أغلب أنحاء الجمهورية، وتسجيل اللوحات التى أبدعها الفنان الشعبى سواء على الجدران أو على لوحات الوشم؛ فالموروث الثقافى تتلاقى فيه الأصالة مع الحداثة فى الجمع بين خبرة الفنان والمعرفة بمفهومه الموروث والحفاظ على الهوية وأشكال الإبداع الشعبى الأصيل. فالشاعرية والحلم واللمسة الإنسانية والأسطورة والخروج عن الواقع إلى عالم أفضل والبحث فى جذور الشخصية المصرية وأعماقها كانت محور تفكيرى وممارسة عملى الإبداعى فى هذا المجال العريق الذى لا ينضب، هذا التراث الأصيل الذى ينبغى أن نسجله وندركه ونحتفظ به لقيمته التاريخية أولاً، ثم نستلهم ما نراه صالحاً فى موضوعاته ووسائل تنفيذه بعد ذلك فى أعمال فنية جديدة.

وأستطيع أن أؤكد القول على ضوء نتائج محاولتى أن التجربة كانت موفقة إلى حد كبير ولست أشك الآن أن اتجاهى نحو هذه التجربة كان ينبع أساساً من إيمانى بأن تراث فنوننا الإنسانية ينطوى على أمواج من النور وأمواج من الحب لن تتوقف أبداً لتثرى حياتنا بميلاد أشكال جديدة.

(عرض لوحات من التراث الشعبى والتراث الإنسانى واستلهام هذا التراث فى لوحات فنية).

تأثير الفنون الإسلامية :

لقد تميز عصر الحضارة الإسلامية بالخصب فكان بحق عصراً خصباً مليئًا بالأحداث فهو أولاً قد حرر الأفكار من رواسب البدائية والوثنية والشرك.

إن الدين الإسلامي يمتاز بأنه مؤسس الحضارة الإنسانية من حيث الاهتمام والدعوة بين الناس فى ظل إخاء شامل واعتزاز بالمثل العليا والقيم الخلقية السامية. فإنه فى واقع الأمر يظهر للناس أجمعين أن الحضارة الإسلامية استمدت مقوماتها من الإسلام ذاته، وأن الإسلام ينظر إلى الإنسانية عامة نظرة التكريم والاحترام فالعدالة والرحمة والمساواة فى الحقوق والواجبات أمور يفرضها الله لجميع الناس.

من هذا المنطلق نستطيع أن نقول إن الإسلام دين يخاطب كيان الإنسان كله أى ينشط كل الملكات فى الإنسان من عقلية ووجدانية. إن عظمة الفن الإسلامى أنه يصور إبداع ما خلق الله فى هذا الوجود؛ فالله من صفاته الجمال، ولما كان هذا الجمال لا ينتهى ولا ينضب؛ فالفن والإبداع هما رحلة كشف دائمة لذلك الجمال.

لقد نبتت بطولات فذة فى العصر الإسلامى وكان لابد أن يسجل كل ذلك وأن يتأثر الفنان الشعبى بتلك الملاحم والبطولات مسجلاً معانى الشجاعة والجرأة والمروءة العربية الأصيلة؛ فالجرأة تبهره والمروءة تهز المشاعر الإنسانية لذلك كانت حياة أبو زيد الهلالى وسيف بن ذى يزن وعنتر وعبلة شيئاً لامعاً فى خيال الفنان الشعبى. ويمكن القول إن القصة التاريخية فى مدارجها الأولى كانت مجرد أخبار أو حادثة أو رؤية وإن تناقلها شفاهيًا وعدم كتابتها بالتدوين قد سمح للخيال أن يغزوها فأصبحت رواية الحقيقة شيئاً ثانويًا فى نسيج الفن وشيئًا فشيئًا صار الابتداع هو العامل الأول والحقيقة العامل الثانوى.

والواضح أن البطولات والملاحم الشعبية تستهدف أساسًا إبراز مآثر ممتازة لبطل مختار الأمر الذى يدفعنا إلى إضافة مواقف البطولة واستعادة بطولات ربما لم يقم بها البطل بل قد يكون أثناءها فى عداد الأموات وهذا يعنى أن الفنان الشعبى يشتهى المبالغة فى إظهار المثل التى يهتز لها وجدان الناس وأن دراسة الصور التى أبدعها الفنان الشعبى للزير سالم توضح تمامًا هذا الاتجاه؛ فهو فى ذهن الفنان الشعبى رجل شجاع شجاعة لم تخطر من قبل بين أرجاء الدنيا ولهذا بدلاً من أن يرسمه وهو يمتطى جواداً شأنه شأن كل فارس فإنه صوره وقد امتطى صهوة الأسد، ولأن الشارب الضخم كان علامة مميزة للرجولة الناضجة فقد صوره وله شارب ضخم «كما عرضت اللوحات».

كذلك الإبداع الفنى الذى تأثر به الفنان فى لوحات عنتر وعبلة يعكس طبيعة الفنان السمحة التى تعتبر الحب أحد مظاهر الطبيعة الجديرة بالتقدير.

لقد تأثرت بهذه اللوحات وسجلتها فى أعمال فنية ناجحة.

تأثير الفنون القبطية :

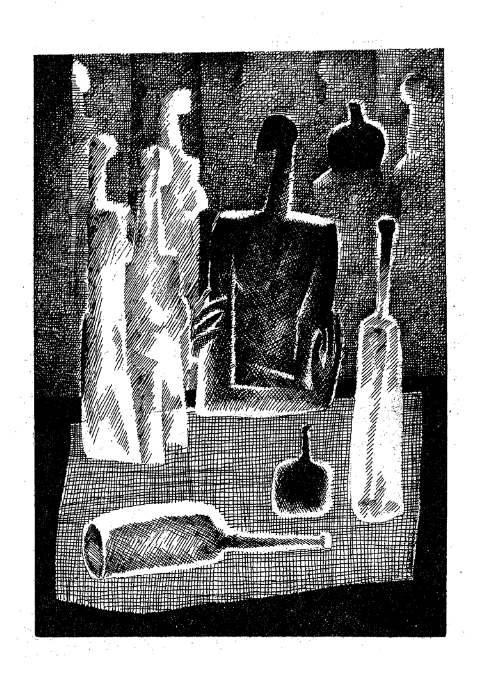
تعتبر الفنون القبطية بما لها من تلقائية وبساطة وروحانيات قريبة إلى النفس وأقرب الفنون إلى الفن الشعبى وتوجد لدينا بعض اللوحات للقديس مرقص أول من بشر بالمسيحية فى مصر فى عام ٦٠ ميلادياً والأنبا بولا والأنبا أنطونوس والقديسة دميانة والأربعين تلميذة ومارمينا العجايبى وكثير من القديسين الذين لهم أكبر الأثر فى الوجدان الشعبى المصرى. ولعل أشهر هؤلاء القديسين القديس مارجرجس فهو يعبر عن فترة كفاح المسيحية للذيوع والانتشار فى مصر رغم جبروت الرومان (الرمز فى رسم القديس جرجس) والمعروف فى التاريخ أن القديس جرجس عاش فى مصر خلال هذا العصر وكان فارساً رائعاً من فرسان الجيش الرومانى وكانت منزلته فى نفس الحاكم الرومانى منزلة رفيعة عالية، ثم تفتح قلبه بالإيمان بالدين الجديد واتجه بوجدانه نحو الله فإذا به قد صار واحداً من أشد الدعاة إلى المسيحية والمكافحين عنها، وإذا بهذا الفارس البطل يرفع الرأس متحدياً لجبروت الرومان وطغيانها ويدوس مجد الدنيا ويضرب أروع المثل فى التمسك الصادق بالعقيدة السامية حتى الموت. لقد استشهد فعلاً ذلك البطل الرائع فى سبيل غاية نبيلة، لقد قتله الرومان الطغاة.

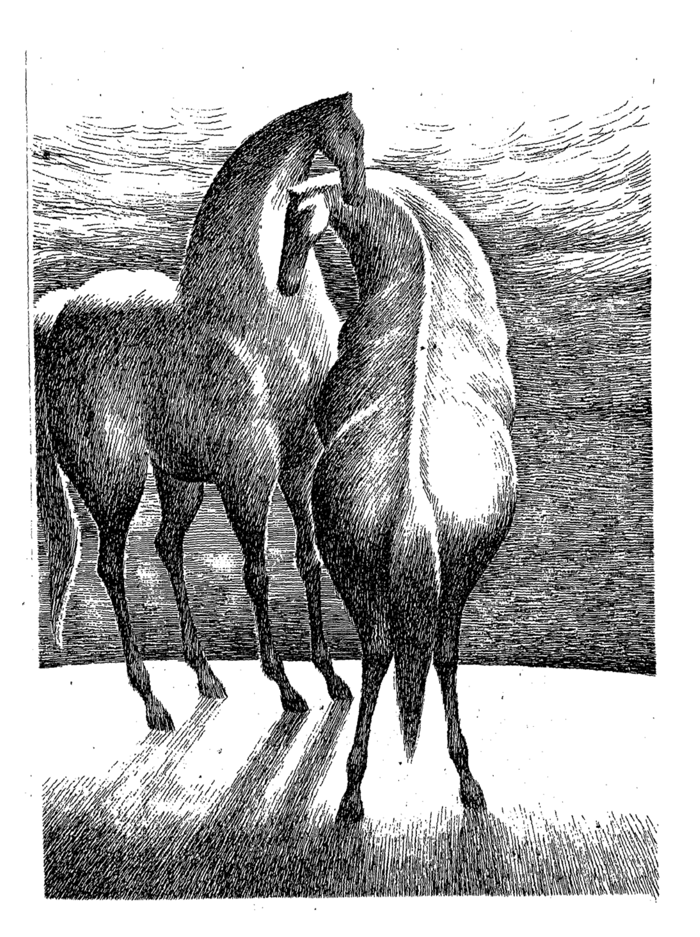
لقد أبدع الفنان الشعبى فى إخراج الصورة التى كونها عنه فى ذهنه؛ فلأنه كان فارسًا وبطلاً صوره الفنان فى صورة فارس قوى جميل يمتطى جواداً، ولأن الحية كانت منذ القدم ولاتزال رمزاً للشيطان فقد جعلها الفنان فى الصورة تعبيراً عن موقف الشيطان وهو يسعى جاهداً للفتك بالقديس ولم يكن الفنان ساذجاً فى التفكير وإن بدت منه سذاجة فى الأداء؛ فقد عبرت الصورة عن كل المعانى التى جاشت فى نفسه وصور

بها الموقف كله فى إيجاز بليغ، فقد صوره وهو يمتطى صهوة الجواد يحمل رمحًا طويلاً يقتل به ثعبانًا ضخمًا يحاول أن يلتهمه بينما ترنو إليه غادة عذراء طائرة اللب تشفق عليه من هول المعركة.

وتمثيل القديس جرجس المناضل فى سبيل الدعوة يحارب الشيطان (أو الثعبان) والنفس المسيحية تتلهف على انتصاره على هذه الصورة الرمزية المعبرة هو فى الواقع انفعال صادق لفنان أصيل استطاع أن يقدس على طريقته ذلك القديس الذى استشهد فى سبيل الخير وفى سبيل أن يرشد الضال إلى طريق الصواب.

يجدر بى أيضًا فى هذا المقام أن أشير إلى تجربة رائدة لأطفال مركز أخميم محافظة سوهاج وإلى أطفال قرية الحرانية (محافظة الجيزة) حيث الانطلاق وحب الطبيعة لهما أثر عميق فى إثراء هذه الأعمال وجعلنا نتلمس نبضات كل قطعة فى النسيج على هذا العمل المتميز الرائع (تجربة جديرة بالعرض والمشاهدة).





السينما التسجيلية

وإيقاع الحياة

عطيات الأبنودى

دأب المصريون منذ فجر التاريخ على تدوين تفاصيل حياتهم اليومية بقدر ما هو متاح فى أيديهم، وأعنى هنا التدوين عن طريق الرسم والنحت والكتابة بالصورة. وبعد تقدمهم المطرد فى اكتشاف اللغة ثم الكتابة بها والتدوين المكتوب على أوراق البردى، كانت حروف اللغة هى الصورة لتفاصيل ومفردات ما يشاهدونه من حولهم، يترجم إلى حرف ما أو إلى معنى كلمة معينة. لقد ترك لنا المصريون الأوائل ما يكفى من آثار مصورة/ مدونة، وقصور وقلاع ومعابد وأهرامات وقبور، جعلتنا نستطيع أن نكتشف أسرار هذه الحضارة العظيمة ونكتشف معها التفاصيل اليومية لهذه الحياة.

ولولا هذا التدوين/ التصوير لما استطعنا - نحن أبناء - مصر أن نعرف شيئاً عن حياة أجدادنا، وكأنهم بهذا التدوين كانوا يعرفون أنهم يصنعونه من أجل الأجيال القادمة ليحمل الدليل القاطع على ازدهار المصريين بازدهار فنونهم. وبفضل هذا الاهتمام الشديد من قبل أجدادنا العظماء بالتسجيل، وبفضل هذا الحس التاريخى الذى نشأ مع نشأة الحياة فى مصر، نستطيع أن نتحدث عن تاريخنا ودولتنا وشعبنا وعراقتنا وأن نفخر بأننا أول دولة منظمة لها حدود مرسومة وعليها مهام تاريخية تقوم بها. ولكن وكأى شىء فى الحياة هناك دورات مختلفة للشعوب، نجد أن كل هذا الذى تكلمنا عنه انقطع ولم يعد له وجود بعد أفول الدولة المصرية الفرعونية الحديثة، وتوالت على مصر الغزوات والاحتلال الأجنبى.

نستطيع أن نقول إن تدوين الحياة المصرية انقطع كما لو كان هناك انقطاع فى التاريخ المصرى وتوارى الشعب وتفاصيل حياته حتى أنه لم يدوّن لغته إلا بلغة المحتلين اليونان. وتوارى بالتالى الاهتمام بتسجيل تفاصيل حياة الشعب، فلم تعد هناك انتصارات ولا احتفالات ولا جنازات ولا مقابر ولا معابد ولا جدران يرسم ويدوّن الشعب المصرى وفنانوه عليها تفاصيل حياتهم.

وفى الحقيقة لم تدر بذهنى هذه الأفكار - وأنا لست الخبيرة على الأقل علمياً لكى ألقى بهذه المقولات ولكن بتجربتى كمخرجة للأفلام التسجيلية، التى اهتمت دائماً بحياة الناس فى مصر تدويناً بمعطيات العصر الذى أعيش فيه، وهو فن الصورة والصوت، أى فن السينما - إلا أخيراً وأنا أقوم بإخراج فيلم عن القاهرة منذ عام ١٠٠٠ وحتى عام ألفين، وبالبحث لم أجد صورة واحدة تصور ما كانت عليه القاهرة منذ ألف عام ولا منذ خمسمائة أو ثمانمائة عام وأننى لا أعرف كيف كان المصريون يلبسون أو يأكلون أو يتحركون أو يفرحون رغم أننى من الممكن أن أرجع إلى الآثار المصرية

منذ آلاف السنين وأستطيع أن أعرف بالصورة ماذا كانت عليه أحوال المصريين وأستطيع أن أتخيل عن طريق هذه الصور ذات الآلاف من السنين كيف كانت الحياة فى هذه السنوات البعيدة المغرقة فى البعد.

لقد وجدت من خلال البحث عن القاهرة منذ ألف عام أن أول صور من الممكن أن أستشهد بها، هى ما تركته الحملة الفرنسية منذ أكثر من ٢٠٠ سنة فى كتاب وصف مصر ثم بعدها بخمسين سنة ما تركه المستشرقون من رسومات ملونة عن القاهرة ومصر على العموم. وأعتقد أن فطنتكم لابد أن تدرك أننى أتحدث هنا عن الصورة ولا أعنى كتابات ومدونات ونصوص المؤرخين المكتوبة أو المنقولة شفاهة.

فهل كان الفن الفرعونى هو نوع من تدوين فولكلور الشعب ؟ ؟

بالطبع الصورة بمعنى الفوتوغرافيا الثابتة، وليس بمعنى الصورة المرسومة باليد، لم توجد إلا فى نهايات القرن الماضى. ولم يمر على الصورة المتحركة ـ أى السينما ـ إلا قرن واحد من الزمان، ولم تعرف مصر الصورة المتحركة كإنتاج فكرى ـ سينمائى إلا من أقل من قرن من الزمان. ولكن بالضرورة هذه المهنة الجديدة لم يتنبه لها إلا صفوة المثقفين فى مصر لما تتطلبه المهنة بكثير من روافد المعرفة والثقافات الأخرى التى اخترعتها، وبالتالى فمهنة السينمائى نشأت ـ ومازالت على ما أعتقد ـ مع البرجوازية المصرية القادرة على الاضطلاع على الثقافات الأجنبية، والقادرة على الحلم لأبنائها فى أن تكون مهنتهم هذا الفن الجديد الذى ولد فى العالم والذى كان يتطلب أن يسافروا لدراسته خارج البلاد. حتى جاءت ثورة يوليو وكان الاهتمام بالفن السينمائى التسجيلى لأسباب ـ أنا فى حل من ذكرها هنا ـ أقلها هو أهمية السينما التسجيلية الدعائية للترويج للأفكار الجديدة المطروحة فى المجتمع.

ومما لاشك فيه أن هذا الاهتمام بالتدوين الذى أصبح جزءاً من مكونات الثقافة المصرية هو الذى دفع بى وبغيرى من السينمائيين التسجيليين المصريين إلى مهنة «مخرج فيلم تسجيلى» ودفع بى إلى هذا المؤتمر لكى أسجل شهادتى كبنت مصرية اهتمت بشكل ما بثقافة المصريين ومكوناتها، وعن طريق فن السينما التسجيلية أحسست أننى من الممكن أن أصنع كتاباً آخر مثل «وصف مصر».

وأريد أن أؤكد أن هناك فرق بين عمل الأنثروبولوجى الذى يقوم بتصوير موضوع بحثه وعمل مخرج الأفلام التسجيلية. فالأنثروبولوجى على ما أعتقد يهتم كثيراً بتسجيل تفاصيل ـ أى جمع مفردات ـ الأشياء، يتفرج عليها، يحللها ويخرج بمقولات عنها تفيد منطلقاته فى البحث. وكل ما يجمعه من مادة تظل تحت بند كلمة مادة تسجيلية لا يستطيع أن يعرضها على جمهور متذوق للفن. ولكنى أعتقد أن مهنة الفنان السينمائى التسجيلى من خلال تجربتى مختلفة. لقد كنت أنظر لموضوع الفيلم بشكل مختلف، كنت أبحث عن الإنسان ودوره فى الاحتفاظ بأشيائه الخاصة أو التعبير عن هذه الأشياء تعبيراً حراً، ثم تأتى عملية السرد الفيلمى بشكل درامى؛ شريط صوت نابع من المكان والإنسان اللذين هما بالأساس موضوع الفيلم. وقد وجدت فى أغنيات الناس خير معبّر عن حياتهم بما نسميه نحن أغنيات الفولكلور. فأنا فى ٩٠٪ من أفلامى لا أستخدم موسيقى تصويرية مؤلفة ولا معلق من خارج كلام الناس أنفسهم عن أنفسهم وإنما أستخدم بالإضافة إلى أصوات الناس موسيقاهم وأغنياتهم التى تعبر عنهم وعن أحوالهم، وسوف أضرب أمثلة على هذا.

حصان الطين (إنتاج ١٩٧١)

فى أحد مصانع إنتاج طوب البناء فى قرية محلة أبو على مركز دسوق محافظة كفر الشيخ تستخدم الخيول لعمل عجين الطوب وتعمل الفتيات والصبيان والرجال فى هذه المصانع جنباً إلى جنب مقابل قروش قليلة لمواجهة الحياة.

فى افتتاحية الفيلم وفى بداية العمل نسمع أغنية اعتبرتها ـ نغمة وكلمات ـ تعبير عن الحالة التى عليها ورشة الطوب حيث الجميع يعمل بلا كلل. ولم يكن يهمنى فى هذا الفيلم تتبع خطوات صناعة الطوب ولكن ما كان يهمنى هو الإنسان الذى يعمل فى هذا المكان، أفراحه وأحزانه ومستواه المعيشى، وتبين هذا بعمل مقابلات مع العاملين فى الورشة وأعتقد أنه كانت لأول مرة فى السينما التسجيلية المصرية نستمع إلى أصوات الناس أنفسهم بدلاً من المعلّق الغريب الآتى من الخارج لكى يصف لنا ما نراه بالفعل على الشاشة.

يا ليله بيضه ياقمر عالى
ودخلنا جامع من جوّه جامع
نذكر ونصلّى ونقول يا بيضه

خدوكى منّى بالسمن السايح

واربع صبايا يا مسافر طنطا

قول للطنطاوى عيشه بت اختك

عشقت حنّاوى وحننّانها داير

وكعوب رجليها والكعب التانى

أحمر سلطانى وسلامو عليكم

يا اللى فى المقعد ولا فاتش عليكم

شوفتوش خيّالى وعريسنا يا امّه

زين الرجالى راكب زرزوره

عدّتها نوره طلعت تملا لى

تملا البوكله لى والشعر مضفّر (البوكلة ـ القلة)

والعين كحالى

فى نهاية الفيلم حيث ينزل الجميع إلى مياه النيل للاستحمام بما فيهم الخيول العجوزة التى كانت تدور فى الجوبيا ـ مكان عجين الطين ـ فتغنى البنات :

درج الحمام ع الكوْم (درج ـ ورد أو مشى)

ولا فيش جواز اليوْم

كلوا بعضكم يا بنات

درج الحما على القنا (القناية ـ المروى)

ولا فيش جواز السنة

كلوا بعضكم يا بنات

أغنية توحة الحزينة (إنتاج ١٩٧٢)

فى طرقات الأحياء الشعبية بالقاهرة تتجول فرق الأكروبات والأراجوز والراقصة الشعبية لتحمل التسلية للأطفال وسكان البيوت إلى شوارعهم وحواريهم دون أن تكلفهم عناء الخروج بعيداً، مقابل قروش قليلة تلقى إليهم من المارة. يبدأ الفيلم بمشهد الأراجوز يبكى على حاله :

ليل ياليل ياليل ياليل

جبر الخواطر على الله

والله ما حب غيرك والله

وانت ليه ما تحبنيش

إلهى تحب قول انشا الله

آه ياليل يا ليل يا ليل

طويل يا ليل على الغلبان

طويل يا ليل على المبْلى

سجنونى وخدوا المفاتيح

وقالوا لى سجّانك غايب

ولا طاقة تيجى منها الريح

أبعت سلام للحبايب

ثم يتأمل الأراجوز الدنيا والحياة ويصفها:

الدنيا كورة وفيها الكل يتفرج

وفيها ناس بتشقى وناس على ناس بتتفرّج

الساندوتش (إنتاج ١٩٧٥)

يوم فى حياة أطفال قرية «أبنود» من محافظة قنا فى صعيد مصر والتى تبعد عن مدينة القاهرة حوالى ٦٠٠ كم والتى بالتأكيد لا يتوقف عندها القطار الفاخر الذى يحمل السياح إلى مدينة الأقصر..

مع بداية الفيلم ونزول العناوين نستمع إلى صوت فقط كموسيقى تصويرية لمغن عجوز:

ده برج عالى فى طريق الواحة

ده لما وقع شتّ الحمام وراحا

ده يمشى عليهم واجردوهم جردى (الجرد ـ التجول)

ده جرد الحمام اللى على الموارْدى (الموردة أى المسقى)

ده عيب علىّ إن قلت أنا يا دراعى

كتر الهموم بتفكر لاوجاعى

ثم يحكى الفيلم كيف أن الأطفال يجمعون الأغنام من البيوت للخروج إلى المرعى عبر دروب القرية المتربة الضيقة يقودهم رجل عجوز خبير فى الرعى وبعد أن يأخذ كل طفل رغيف الزلْوط (هكذا يسمونه) فى جيبه والذى نرى على الشاشة كيف يصنع. نسمع صوت هذا الراعى العجوز ونعرف من الكلمات أن الولد الراعى يتيم يربيه عمّه ويفرّق فى

المعاملة بينه وبين أبناء عمومته.

عمى كسا ولده وانا خلاّنى

يارب يا كريم ولا تنسانى

ده عمى كسا ولده وانا خلاّنى

أرعى الغنم واجرّد الرمسانى (أنطلق مع الخراف الصغيرة)

ثم يلعب الأطفال ألعابهم المفضلة تحت ظل الشجرة مرددين

بنت العسكر تمشى وتسكر

مين علمها أكل السكر

ثم يبدأ عمل الساندوتش .. يخرج الأطفال الخبز الجاف من الجيوب ثم يشدون الماعز التى فى ثديها لبن، يقسمون الرغيف ويحلبون الماعز بداخل الرغيف ليأكلوا ساندوتش اللبن.

التقدم إلى العمق (إنتاج ١٩٧٩)

فى جولة لقرى الصعيد تقوم جمعية الصعيد المسيحية للمدارس والتنمية الاجتماعية بنشاط واسع فى سبيل تعليم صبيان وبنات الصعيد جنباً إلى جنب وتنشىء مشروعات فنية لإيجاد مصدر دخل للفتيات فى أخميم بمحافظة سوهاج ويختلط التعليم بالفن فى صورة رائعة فى الصعيد. الفيلم كان جولة فى قرى أربع محافظات فى الصعيد من المنيا، أسيوط، سوهاج وقنا.

فى افتتاحية الفيلم يغنى المغنى على العناوين ومقدمة لقطات من الصعيد :

(المغنى هو المرحوم حسن أبوليلة من الأقصر وكانت مهنته صياد سمك فى النيل)

مصر ياحرّه ياعروسة النيل

آه يا عينى ع الحلاوة

ولدى يا ولدى يا عروسة النيل

وأنا لاغيته لم لاغانى ويقول الله الغنى

وكتير من كان فقرى وغنى (واغتنى)

مصر ياحرّة ..

ثم يغنى مرة أخرى حسن أبو ليلة على مشاهد جمع القصب فى الحقول:

تحسبنى اليوم نسيتك

ده البعد إللى جفا

وادّى الجميلة عود (عود قصب)

زرعوك ع المراود

يا قصب ملوّى

وتخرج فتيات مركز أخميم للمنسوجات اليدوية فى رحلة نيلية وتغنى الفتيات:

يا طير يا اخضر يا وارد ع الميّه

والطير قال الطير يا ريّس رايح وين

وأنا رايح جوّه على الناموسية

يا طير يا أخضر يا وارد ع الميّه

جوز الحمام البنى مين يشتريه يوه

جوز الحمام بعشرة مين يشتريه يوه (عشرة قروش)

جوز الحمام البنى لاخدك واروح بيك

فوق شوارع اسنا لاخدك واروح بيك

فوق شوارع اسنا وارقد على

وارقد على الفرشه وأشوف عيوبى

واللى حصل منّى

جوز الحمام بريال مين يشتريه يوه (الريال ـ عشرين قرش)

جوز الحمام بريال لاخدك واروح بيك

فوق شوارع أسوان لاخدك واروح بيك

وتكرر الأغنية ولا يتغير فيها غير المكان وسعر البيع.

بحار العطش (إنتاج ١٩٨٠)

الحياة اليومية لقرية الصيادين «برج البرلس» والتى تقع فى الشمال الغربى لدلتا النيل على ضفاف بحيرة البرلس والبحر الأبيض المتوسط، كل ساكنى القرية من الصيادين ويعمل الجميع نساء ورجال فى مستلزمات الصيد من شباك

ومراكب وخلافه. المياه المالحة تحيط القرية من البحيرة والبحر، وتعانى من عدم وجود أى مصدر للمياه العذبة.

نستمع لصوت المغنى الصياد العجوز فى افتتاحية الفيلم والعناوين ثم لقطات من حركة الصيادين فى بحيرة البرلس فى الفجر حيث كل يسعى إلى رزقه، وتخرج النساء من الدروب حاملين مئونة الصياد الذى سوف يغيب أياماً فى عرض البحيرة.

يا خسارة الورد لما بينقطف يرموه

ويقدموه للأماره والعزاز يرموه

أبو اسم غالى تجت كل الملوك يرموه (تجت ـ تجد)

وله غصن نادى وكان كل الشجر حواليه

دول فضلّوه عن جميع العطر واللمّام

واللى معه مال يا راجل ترى كل الرجال حواليه

واللى بلا مال يا كتر الهرج واللمّام (الهرج ـ الحيرة. اللمام ـ اللوم)

أنا قلت للقلب بكفاية رفق ودلع (رفق ـ عشق)

آدى انت شفت بختك معاهم من زمان ودلع (وتدللت)

وما ديمت الفؤاد انشلع ولا ميت طبيب يلمّوه

(انشلع ـ اشتعل بالغرام. ميت ـ مائة. يلموه هنا بمعنى يداووه)

يا ريس البحر خد بالك من البرّين

سكّة سليمة من الدنيا بين البرّين

إعمل حساب دخلتك فى البر بين البرّين

حاسب من البحر لا يجيبك على البرّين

الريس اللى على شط البحور خد مين

خد ولاد ناس بحريّه وله خادمين

وخد ولاد ناس بحريه وله خادمين

ولا ريس إلا اللى يجيبها البحر وسليمه

إللى معاه مال يقعد فى البر وسليمه

واللى بلا مال يسرح البحر وسليمه

يمكن تيجى سليمه وتسعدنا بين البرّين

إيقاع الحياة (إنتاج ١٩٨٨)

فى ١٤ قرية من قرى صعيد مصر الكاميرا تبحث عما تركه الأجداد ومازال يعيش فى نسيج الحياة حتى الآن، الفيلم مكون من أربعة فصول: شئون الحياة، من يحافظ على التراث، النيل بين البرّين، الميلاد والموت والفرح.

تمكنت فى هذا الفيلم من أن أتجول بالكاميرا خلال ١٤ قرية فى الصعيد لتصوير الأسواق والبيع والشراء والصناعات الصغيرة وتربية الحمام واحتفالات السبوع وتعميد الأطفال فى الكنيسة وأوقات الحزن فى الجنازات والعديد، والليل فى القرية وإقامة الأفراح. ولأول مرة أصوّر الناس وهى تقوم بهذه الطقوس وتغنى فى كل المناسبات.

افتتاحية الفيلم على رجال وأطفال بالدفوف يغنون فى حلقة (سهراية الليل):

عاشق جمال النبى صلّى   اللهم صلّى عليه

ليل ليل ليل ليل

آه يا ليل ع الليالى يا ليل

يا خلىّ يا اللى برّه

والنبى مانا حامل ولا جرّه (لم أعد أحتمل)

يا ما زينه الناس ..

حلوة الملاقى وزينة الناس .. (الملاقى ـ الأماكن التى يلتقى فيها الناس)

صلاة النبى زينة تجلى القلوب الحزينة (تمسح الحزن عن القلوب)

ليل يا ليل ع الليالى يا ليل

سوق يا جمّال يا بو شاش حرير يا واد (شاش ـ غطاء الرأس. واد ـ ولد)

سوق يا جمّال يا دوا العليل يا واد

الساقية

رجل عجوز يدور وراء الساقية يجر البقرة ويغنى:

جلّى يا بقرة وادعى على النجّار (جلى ـ إمشى بسرعة)

اللى وقق الخشبة على المسمار

ويلّى لى ريقى أيا يا عم يا سواقى
حنّت حنانينها وقالت ولدى .. أبويا فينى
السبوع
يا صلاة النبى يا صلاة النبى
صلاة النبى بالقوة تقلع عيون العدوة
صلاة النبى بزيادة تقلع عيون الحسّادة
الحسّادة الحسدية تجيلها بقرصة حيّة
وأنا فى الفرح مدعيّة
يا صلاة النبى يا صلاة النبى
إن أبوك قال لك شرّق شرّق
وأن أبوك قال لك غرّب غرّب
والصلاة ع النبى الصلاة ع النبى
صلاة النبى تمنع كل ردى
يا صلاة النبى يا صلاة النبى
الجنازة والعديد

ولأول مرة فى السينما التسجيلية المصرية تدخل الكاميرا لتصور الجنازات التى استوقفتنى كأنها الصور المرسومة على جدران المعابد. النساء محلولة الشعر ويحجلون على قدم واحدة كما يحجل الغراب نذير الشؤم. ثم تجتمع النسوة فى المساء تقودهن «معددة القرية المحترفة» الحافظة لكل تراث العديد حيث ترد عليها النساء عن ظهر قلب. ولكل متوفى عديده الخاص إذا كان رجلاً كبيراً أو شاباً أو فتاة فى مقتبل العمر أو حتى طفلاً. وكان من المثير فى هذا الفيلم أن اكتشف أن المعددة فى قرية الزرابى مركز أبو تيج محافظة أسيوط قبطية مصرية يؤجرها المسلمون والمسيحيون على السواء فى الجنازات.

والموت حقيق بس الفراق على طول
حزنى عليكم يا للى يا ترى يا ترى
حزّنى عليكم يا للى صبّحتوا قلبى
بين القلوب حزين
صاحب الشقاوة يِدّى شقاوته لمين (الشقاوة ـ الشقاء)

سبُع الرجال راسى وانا كان معاى
سبُع الرجال راسى
يا عمود دهب واسند عليك راسى
وأنا بلاك آه يا سبُعى ما اسواشى
سبع الرجال ليّا وانا كان معاى
سبُع الرجال ليّا (ليّا ـ لى)
يا عمود دهب واسند عليه ايديّا
واعمل لك إيه لما أنت فقريّة (أى الدنيا فقر)
الأفراح والليل

فى الليل يجتمعون ويغنون وفى قرى مختلفة صوّرت مشاهد الأفراح، ودائماً يبدأ الغناء عن الليل:

الليل الليل
يا بت يا أم الدهب ع الصدر بيلالى
بابرم عليكى البلد يا شاغله بالى (أبرم ـ ألف)
فايت على دريكم عطشان سقتونى
يا سقْوة الشوم فى الليل شغلتونى (سقْوة ـ شربة مياه)
فايت على دريكم متّكى على الشوبه (متكى ـ متكأ. الشوبة ـ العصا)
شيل عينك يا جميل ده البت مخطوبة
الليل الليل الليل يابو الليالى
وما حد ينام الليل إلا أبو قلب خالى

وينتهى الفيلم بنفس الدائرة المتحلّقة من الرجال والبنات والصبيان ويستمر هذا الغناء حتى تنزل عناوين النهاية:

ليل ليل ليل ليل
آه يا ليل ع الليالى يا ليل
وارجع وانا أقول سامحونى
ع العيب اللى جرى
الهوى يا رجال الهوى
والله غريب يا هوى

حلوه بنات بحرى

آه يا هواهم يا سلام

يا موج روّق شوية

خللى محبوبى يملا

يا زمام يا بو لوليّه (زمام الجمل المحلى باللؤلؤ)

يا زمام ستّك نعسانة (ستك - سيدتك)

بجوار الناموسية

من فين يا بدوية

من فين بس قولى لى

من قوص والحراجية (الحراجية قرية صغيرة فى الصعيد)

الأحلام الممكنة (إنتاج ١٩٨٣)

بطلة الفيلم فلاحة مصرية تعيش فى قرية السيد هاشم بمحافظة السويس عاشت أحداث الوطن أيام الحرب وهاجرت ثم عادت إلى السويس بعد حرب ١٩٧٣ تتحدث عن تجربتها منذ أن تزوجت ابن عمها فى سن ١٤ وعن أحلامها فى تعليم أولادها وبناتها لولا الظروف.

فى سبوع أحد الأحفاد تغنى البنات:

الصلا عليه الصلا عليه

صلّى صلّى صلّى

واللى ما يصلّى صلّى

أمه يهودية .. وابوه أرمللى (أرمنى)

على نبينا صلّى

واتدحرج واجرى يارمان

وتعالى على حجرى يارمان

ده أنا حجرى حنيّن يارمان

ياخدك ويميّل يارمان

أحلام البنات (إنتاج ١٩٩٥)

عن الفتيات المصريات وتجربة الزواج المبكر وترك التعليم ومن يتخذ أهم القرارات فى حياتهن.

فى مشهد الفرح تغنى النساء والفتيات على الدفوف مارين فى كل دروب القرية خلف العريس والعروسة:

صلّى صلّى صلّى

واللى ما يصلّى .. صلّى

أمه يهودية وأبوه أرمللى

هوّه اللى فيهم والباقى شركه (شركه - الشىء الشُرك هو الذى ليس له طعم)

وصلاح حيتجوّز يا ألف بركه

صلّى صلّى صلّى

واللى ما يصلّى .. أمه يهودية وأبوه أرمللى

راوية (إنتاج ١٩٩٥)

عن فلاحة مصرية من قرية تونس بمحافظة الفيوم تعرضت لحادث عنف كان من الممكن أن يقضى عليها ولكنها قابلت فنانة تعيش فى القرية تعلمت منها صناعة الفخار وأصبحت راوية الآن فنانة تقيم المعارض باسمها فى مصر والخارج.

لم أجد أكثر من هذه الأغنية لتعبر عن موضوع فيلم راوية، سجلتها وراوية بطلة الفيلم تمسك بالطبلة. استخدمت صوت الأغنية فقط فى الفيلم عندما استعرضنا الأعمال الفنية من الفخار التى أبدعتها راوية.

آه يا لمونى يا لمونى يا لمونى

آه يا لمونى ماظلمونى

آه يا لمونى ماحبسونى

حيجوزونى يا عيونى

واحد سواق يا عيونى

ساكن فى زقاق يا عيونى

آه يا لمونى ما ظلمونى

حيجوزونى يا عيونى

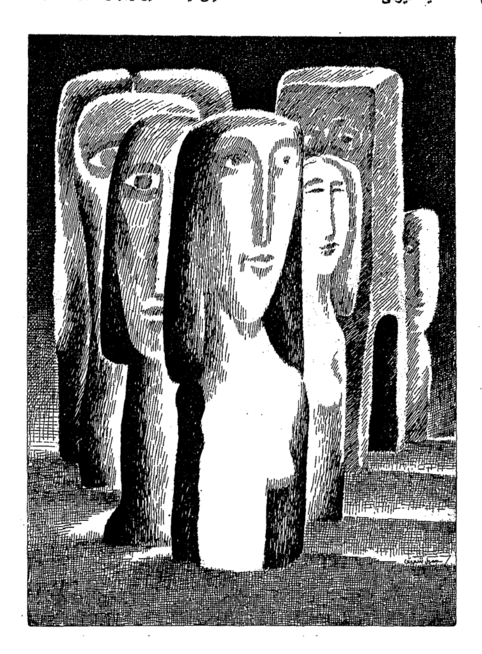
واحد سمكرى يا عيونى

لكن مفترى ياعيونى

آه يا لمونى ما ظلمونى

حيجوزونى يا عيونى
واحد نجّار يا عيونى
لكن جبّار يا عيونى
يعمل لى سرير يا عيونى
وستايره حرير يا عيونى
آه يا لمونى ماظلمونى
حيجوزونى يا عيونى
واحد فلاّح يا عيونى
لكن مرتاح يا عيونى
وليلة الدخلة يقطّعونى
آه يا لمونى ماشبكونى
آه يا لمونى ماظلمونى

هذه نماذج مما تحتويه أفلامى التسجيلية، من سمات للتعبير عن أحلام وأحزان الناس فى مصر بقدر فهمى واعتناقى لثقافتى المصرية مهتدية، بقدر الإمكان، بتاريخ أجدادى وجدودهم بالتسجيل مستخدمة أدوات العصر الذى أعيش فيه: الكاميرا وجهاز تسجيل الصوت.



«العلم»

مفتتح الحكاية

ميرال الطحاوى

«الصبر ما قضى حاجات ■ مليت ▲ والرجا بابه قفل»

هكذا تبدأ الحكاية، تبدأ الصابية، السامر، كف العرب، الدحية، الريدة، البراكة.. تبدأ كلها بتلك النهنهة الطويلة، يضغمون الحروف وينغمون الجمل، وبالتقديم والتأخير بين ثلاثة مقاطع صغيرة يتخلق «العلم» من مفردات الهجر والفراق والصبر والعين والبكا ودواء الجروح بالصبر، وكأنه النغم الصحراوى الذى يهيج الجمع للمغانى والمحاجاة بأقوال الأجاود، والمناوشات الشعرية وحجة العرب.

أو كما يقول د. صلاح الراوى [إذا كان السامر أو الصابية هو عماد الممارسة الاحتفالية فإن الطبيعة النوعية للسامر تقتضى أن يكون شعر العلم هو أول ما يؤدى](١). ويختلف الدارسون على باقى أجزاء الحكاية، هل الشتيوة جزء منه أم الحجة وأين تأتى الختمة..

لكنهم لا يختلفون أن العلم هو المبتدأ، وأنه لابد أن يؤدى بأن [يرفع المؤدى صوته وينغم النص تنغيماً بارعاً مضفوراً بأنين موجع](٢) أو كما تقول ليلى بولغد [إن قصائد الغناوة هذه تقال فى نغمة رتيبة مطولة وحبيسة الأنفاس مع تشديد أصوات العلة الطويلة ووقفة فى الوسط لتحديد بداية الشطر الثانى، وحين تغنى فإنها تتميز بعلو الوتيرة وتكرار الكلمات فى بيت الشعر، ومد المقاطع المفردة، لتصبح فقرات لحنية كاملة](٣).

وتضرب مثالاً بقولهم:

بمعى زاد يا مولاى ▲ خطر عزيز ■ فى أوان الزعل

وبصرف النظر عن تسميتها «للعلم» بكونه [الغناوة]، فإنها تشير بلفظ [الغناوة] إلى نفس التعبير [غناوة العلم] والشواهد التى اختارتها تؤكد ذلك.

ويتأكد ذلك بالإلقاء؛ فالعلم [يتغير وفقًا لهوى المغنى ومزاجه وثمة مجال واسع أمام الفرد للعب على وتر اللغة وخلق عنصر التشويق والتلاعب بالنبرة والحدة](٤).

وتحظى كلمة «العلم» كاصطلاح بالتضارب نفسه الذى حظيت به لفظة [مجرودة] من حيث الاشتقاق وإذا عولنا على المعنى فاعلم هو ما لا يحتاج لتعريف وإن كان المخاطب فى هذه المقطوعات يلقب بهذا اللفظ:

على مدرى حطيت شهايد ▲ بلا موت ● يا علم

إن ما بدا صوب جديد ▲ صداع العقل مازال ● يا علم

العقل فيها عذاب شديد ▲ من الياس ولا غير ● يا علم

العقل عاش على الغيات ▲ نهيته اديبل ● يا علم

بديلاً احيانا للفظ العزيز

بين يأسين ورجا ▲ خليت - يا عزيز ● العقل

خليت - يا عزيز - العين ▲ تموج ● لا نما ولا صبر

تريد يا عزيز تخيب ▲ وتعارك ● على شى ما قسم

فالعلم هو المقصود والمضمر والمكنى عنه باللفظة والذى يعرف نفسه لأنه معرف ولا يحتاج لإشارة كلها تكهنات تحاول الشتيوة التى هى رد الصف المصفق على الضارب بالعلم فى نبرة حماسية وربما متواطئة مع مواجده.

[بكى العين سريب الغالى] تتصاعد الشتيوة لترد على [الرجاء] الذى بابه [قفل] لا يفتح للمحب بابه فالعين تبكى لفقدان ورحيل الغالى.. والشتيوة سريعة متعالية، لها إيقاع طبل أفريقى وصفقة رتيبة متنامية حتى تضيع معها الحروف فى الحروف وتصبح أهزوجة تغرى الحجالة بالرقص بديلاً عن الصمت المطبق فى حضور «العلم»، وربما ترتبط الشتيوة بالغرض الذى تقصده المجرودة كما يقول صلاح الراوى [فهى جزء متمم للمجرودة على نحو عضوى](٥) لكننى أحسبها أكثر التصاقاً بالعلم؛ لأنها تشبه تعاطف المستمعين مع مواجد الضارب بالعلم.

فإذا قال:

لازول تابعه ● مشى لارسى ▲ ولازول تابعه

جاوبه الجمع: يا للنضار عليه اليمه

وإن قال:

كتبت على جناح الطير ▲ دزيت علم ○ ما جانى نبأ

أجابوه:

العقل اديبل روف عليه

أى العقل ذبل ترأف به، ومفهوم أن العقل تعب من التفكير فى الغائبين الذين لا يردون على خطابات الأحبة. أعتقد أن الشتيوة هى مجاوبة الجمع للضارب بالعلم أكثر من كونها جزءاً من المجرودة؛ فالمجرودة تشبه فى رأيى القصيدة الجاهلية تمر على كل شىء ابتداء من الرحلة وللناقة ورثاء الأطلال الدارسة والمباهاة بالقبيلة ومغازلة النجالة، تلك المغازلة التى تلقى بكل الظلال على كل ما سبق أو ربما تكون المجرودة كما يقول صلاح الراوى سرد قصص [إذ يحكى عن رحلة من رحلاته وواقعة من الوقائع الفردية أو الجماعية فلا يكاد يغفل شيئاً من تفاصيلها](٦)، ثم تأتى الختمة فى النهاية شطراً من حجة الأعراب مانعاً وجامعاً لكل ما حدث.

وكما يفتتحها البدوى بالتغريد الشجى ومناغاة المواجد يختمها بالحكم والمواعظ أو تقرير غزلى كأن يقول:

واللى حازك ما يتمنى ... واخرتها واقع فى الجنة

أى من حصل عليك حصل على كل ما يتملى وكأنه وقع فى آخر حياته فى الجنة... إلخ.

ويظل العلم وحده هو المهيمن على الشعر البدوى لارتباطه الوثيق بالمحبة والوجد والفراق ومغادرة الأوطان وهى كلها مفردات صحراوية تحتمها مسيرة الحياة الاجتماعية.

والعلم لإيجازه والتلاعب بأشطاره وقدرته على الاحتفاظ بما يشبه الأحجية بتبديل شطر مكان شطر، والعلم لطبيعته الفنية يظل فى اعتقادى من أصعب منازل الشعر البدوى حتى أن ليلى أبو لغد تشبهه بقصائد الهايكو اليابانية(٧).

فالتجريد المطلق للمعانى تجعله أقرب إلى الحكمة، وصعوبته تكمن فى تلك الطبيعة التى جعلته متوارثاً وقلما يأتى مجراد بعلم يفحم مناوشيه لكنه قد ينظم عشرات المجاريد وهو الفاتحة ينتظرها الجمع ليأتى ضارب العلم بما يهيج ذو اكرهم ويحث قريحتهم، ويقابل المعنى الحسن.

والأداء الحسن بالتهليل والهمهمة الحزينة وكلمات الثناء، والأداء لابد أن يكون ممزوجًا بهذا الصدق فى التواجد والمحبة، والهدهدة تبكى الشعور البيض التى تهيج الكلمات ذو اكرها فيصبح العلم ساحة للتعارك والتنافس على جذب أسماع السامر، والتأثير على النسوة المتخفيات خلف الشقوق، وربما يحمل «العلم» رسائل مقتضبة من المحبين دالة وغير مفصحة فى الوقت نفسه.

لقد تصورت أنه المفتتح المناسب لبداية الفصول فى روايتى الأولى [الخباء]، حاولت أن يصبح الفصل جسد المجرودة الذى يتحمل عبء الحكى، وعلى العلم المفتتح لكل فصل أن يوجز ما كان يمكن أن يقال، فطعمت الفصول الإحدى عشر بمقاطع من العلم ما عدا فصل واحد افتتحته بأغنية شعبية تقول [ليه يا عصافيرى بتنزلوا الغلة] محاولة بذلك أن أخلق مبنى حكائى يستلهم الغناء البدوى الذى كنت

دائماً أراه مشهداً حكائياً تمثيلياً على ساحة الصابية، وما بين الهنهنة والسرد وحركات الفتاة المقنعة [الحجالة] والصف ـ صف المصفقين المشاهدين متلقى الحكاية وصانعيها ـ تتخلق بنية فنية فريدة يمكن أن توازى فن السيرة، بل هى أكثر من مجرد أغانٍ مفردة، هى بناء فنى مسرحى محكى مكتمل العناصر. ربما يكون هذا محض تجاوز من خيالى لكننى دائماً كنت أرى «كف العرب» حالة فنية عمادها «العلم» الذى يبلغ من الحكمة مضرب الأمثال فى جلسات العجائز، وأعتقد أنه فى حاجة إلى جمع ميدانى واسع وإلى دراسة مستفيضة لهذه التوقيعات الشعرية البليغة التى تزخر بالدلالات، حاولت الجمع وحاولت مضاهاة بنية نصى الروائى بما أتصوره عن بناء الأداء الفنى فى كف العرب وأطمح لتطوير هذا التصور، فأعتقد أن ترصيع النص الروائى أو القصصى وزخرفته بمقاطع من أغان شعبية أو موال.. إلخ يعنى ديكورات فاقعة قد تلحم مع الدلالة، وقد تظل بعيداً عنها، بينما توظيف النص الشعبى داخل الأعمال الأدبية يحتاج لما هو أكثر من الاستلهام، ربما يحتاج لاكتشاف النص الشعبى أولاً وحركيته ثم محاولة مزج النصين بماء واحد.

أتصور أن النص الشعبى قد يهدى إلى الكاتب عالماً قد يفتح له زماناً ولغة، ويأخذ بيده ليرى أناساً لم يكن ليراهم إلا بمعاونته، يسحبه إلى التفاصيل وإلى التاريخ الاجتماعى وفسيفساء البناء الداخلى لهؤلاء البشر الذى غنوا وحكوا ليعبروا عن واقعهم ووجدانهم.

أحاول أن أستدرج الذاكرة لأكتشف أننى عشت حياة حضرية أو شبه حضرية بالكامل، أب طبيب، أم من أصول شبه بورجوازية تربطهما علاقة الدم. أمشى فى شوارع قريتى يسبقنى «غفير» وتمسك بيدى «عبدة» سمراء فى زمن انتهت فيه العبودية، تلك الخادمة التى ظلت جدتى تنادى ذريتها بلفظ «عبدة» ليقترن بماضيها التاريخى إلى الأبد، لا أعيش من مفردات البداوة سوى صلات النسب المحكمة وأمجاد متخيلة تحاول أن تستجمعها ذاكرتى عن أجداد حملوا فى قوافل الفاتحين أصولهم البعيدة وعاشوا على ضفاف الوادى مزيداً من التميز وربما العنجهية، لم يبق حياً من تلك الحكايات سوى «كف العرب» ننتظر الأفراح لنعاود ترك ملابسنا الحضرية، وتلمع بقايا الذهب والشخاليل فى أيدى الجدات وتفوح رائحة القهوة من النار فى فناء المنزل، نترك الغرف وننصب الخيام المهجورة وفى الليالى المقمرة تعود لهم بعض أصولهم حين تعلو الأكف حاكية فى المجاريد الطويلة رحلة قيس ونزوح عبس والتغنى بمحبوبة مجهولة من وراء شقوق الخيام.. هذا العالم الذى كنت أستعيده فى تلك المناسبات فقط كان يحرك مخيلتى وأحاول ضفر الحواديت لأضع حكايتى الخاصة عن هؤلاء، أقترض اسماءهم وبعض ملامحهم، وتمدنى الأشعار بكافة التفصيلات التى يحتاجها حبك الحكايات، فإذا قال المجراد «دق شنافك وين تهادى، دق معلم فى السودان» استرقت منه شخللة الشناف فى الأنوف الدقيقة ورحلات جلب الجوارى من الجنوب، وبريق الذهب الذى أتعب رحالتهم. وهكذا أختلق مشاهدى من بين ما بقى لى بحكم تناقله فى جلسات السمر، يبقى الشعر ويموت أصحابه الذين أعاود خلقهم بمزيد من الإنصات لصوت المجراد وصوت هنهنة العلم يوقظ حنينى إلى عالم لم أعشه، يفتح أفق التخيل والتحنان والرثاء لعالم أحاول استعادته، فربما بما يحمله من بكائية واستعبار يشبه أو يذكرنى بمواضع الطلل ويهجس لى بالوقوف أمام رماد الراحلين أستعيدهم بخلق الحكايات عنهم.

الهوامش

(١) صلاح الراوى، الشعر البدوى فى مصر، الجزء الثانى، ص٦١٩.
(٢) نفسه، ص٦٢٠.
(٣) ليلى أبو لغد، مشاعر محجبة، ص١١٥.
(٤) نفسه، ص١٦.
(٥) الشعر البدوى فى مصر، الجزء الأول، ص٢١٣.
(٦) صلاح الراوى، الشعر البدوى فى مصر، الجزء الأول، ص٢٠٨.
(٧) مشاعر محجبة، ص٢٤.



زمن البراءة
وسحر الحكاية

نعمات البحيرى

منذ بدايات كتابتى للقصة القصيرة وأنا أوقن أن تراثنا الشعبى يغنى ويثرى أى فنون أخرى وخاصة الإبداع الأدبى، فتراثنا الشعبى المكتوب والشفاهى هو جزء لا يتجزأ من نسيج الحياة، بقايا مما ترسخ فى الوجدان الشعبى، ولا يمكن أن يتحقق أى قدر من حيوية وحميمية الكتابة ما لم تحو هذه الإبداعات قدرًا معقولاً من هذا الموروث الشعبى بما يتلاءم فنيًا مع الإبداع. ففى قصة «قريتى والفئران» كانت القرية كلها فى محاولة لدرء نكبتها فى موت الأطفال بعد مولدهم بأيام للبحث عن سر موت الأطفال هكذا حتى تعرف الأمهات الثكالى من إحدى العرافات أن الفئران تقتل كل من تتنبأ بأنه سوف يخلص القرية من فئرانها.

وفى قصتى القصيرة «أشواق البنات» حين سافر «فتحى ابن بنت محرم» إلى العراق جلست أمه وزوجته وشقيقاته البنات ينسجن حلماً بالعودة بمال وبهجة وأقمشة ماركة «السمن ع العسل» أو «اسكت ماسكتش» أو «قزقز لبك ع القهوة خدنى ف عبك لاستهوى» وشرابات لحم الهوانم.

وفى قصة «أم الغلم» تتداول الحكمة الشعبية على ألسنة الجارات اللائى يرغبن فى الزواج من الرجل الوحيد الأعزب فى الحى، فيصادقن ابنته ويتملقنها: تعالى يا «علا» وروحى يا علا بينما ترصد إحداهن علا الطفلة السمراء النحيلة فتقول إحداهن سخرية «لو الأسامى بتشترى...» وأغلبنا يعلم تكملة المثل.

وفى قصة «أطباق فى الحلم» نرى المرأة التى ذهب زوجها يشترى كيلو لحم من الجزار الذى خفض من سعر اللحم لأنه يرشح ابنه إلى «مجلس الشعب»، وترص أطباق اللحم فى مخيلتها، بينما يخذلها زوجها حين يكتشف عبث ما يحدث وأن الجزار يوهم الحى بأنه خفض من سعر الكيلو، فترفض الزوجة التى يرفض زوجها عملها كخادمة فى البيوت أو فراشة لمدرسة رشوة الجزار ولا تبيع صوتها أو صوت زوجها قائلة «ألحس مسنى وأبات مهنى ولا كبابك اللى قتلنى..» وتنقذها الحكمة الشعبية على لسان العامة والبسطاء، وغيرها من القصص على مدار أربع مجموعات قصصية هى: «نصف امرأة»، و«العاشقون»، و«ارتحالات اللؤلؤ» و«ضلع أعوج».

وفى روايتى الأولى «رقصة القمر» والتى مازالت تحت النشر، لم يكن استخدام الحكاية الشعبية المروية فى شكل حواديت الجدات من قبيل استخدام تخاريف العامة فى الأدب، أو إضفاء بعض مكسبات الطعم ولكن لكون الحكاية الشعبية

المروية على لسان الجدات جزءاً من النسيج الحى للحمة البناء الروائى فى رقصة القمر، وإضفاء قدر هائل من الحيوية؛ فالحكايات والموروثات الشعبية جزء لا يتجزأ من مخزونى الاجتماعى وزادى الفنى من حوار يومى على ألسنة النساء وحواديت الجدات المروية على الصغار وما تحوى من خرافة وأساطير دفعتنى دفعاً للكتابة، ليس فقط للتعبير عن ذات الطفلة بطلة الرواية فى غضبها وثورتها وتمردها، ولكن كصيغة فاعلة لدرء أشكال القمع والقهر، التى تعرضت لها طفلة صغيرة، لم تقترف من إثم إلا أنها جاءت إلى الدنيا فى صيغة مذلة ومهينة لها وللآخريات هى صيغة «البنت».

وعت الطفلة ذلك منذ اليوم الأول وترسخ جيداً فى وجدانها ونراها تعيد إنتاجه فيما بعد عبر أدواتها وموهبتها وقدرتها المتواضعة على التمرد..

فى «رقصة القمر» كانت للحكاية الشعبية تأثيرها السيئ فى ظاهره على الطفلة بطلة الرواية، فعلى الرغم من أن حواديت الجدة لم تكن ممتعة أو مشبعة بها وشديدة الإيذاء على نفوس ومخيلة الأطفال، إلا أنها دفعتها لممارسة فعل الحكى كأخذ أشكال مقاومة القهر والقمع، وفى الرواية أخذت حدوتة الجدة مادة خام لأشكال أخرى من الحكى كان لها التأثير الإيجابى داخل السرد وبنية العمل ووحدته العضوية وتنمية القدرة على نسج تفاصيل وشخصيات قريبة للغاية من شخصيات حدوتة الجدة. كذلك كانت للحكاية الشعبية فى صورة حدوتة بشعة للجدة القاسية تأثيرها الإيجابى فى نفسى شخصياً.

فى دار الأب الفظ القاسى كانوا جميعًا ينتظرون مقدم «الولد»، وما كان لأمها إلا أن حملتها غاضبة «قطعة لحم حمراء» ملفوفة فى جلبابها القديم المزركش إلى دار أبيها، إلى حين يبت فى أمرها. وفى دار الجد تفتحت عيون الطفلة على وجه أمها الطيب وقد بللته الدموع وتنظر إلى ابنتها وكأنها تكيل لها الاتهامات، بأنها أحد أسباب طردها من جنة الزوج، على الرغم من أن بيت الزوج وأمه وإخوته لم يكن به ما يشى بالجنة على الإطلاق، إلا أن الأم كانت قد صدقت ما روجت له الأمهات منذ الصغر عن بيت العدل والهناء والستر.

وعلى الرغم من أن حلم الأم بالبيت والزوج والأولاد قد فسد منذ البداية بعد أن أتت بـ «البنت»، فأعادها إلى بيت أبيها كتلة حزن غير صماء، إلا أنها أصرت على أن تحلم الحلم نفسه لابنتها.

انتبهت بطلة الرواية الطفلة مثل كل أطفال القرية والعالم لحواديت جدتها، رغم عدم الألفة مع الهواء الذى تتنفسه جدتها، ولم تكن الحواديت تمثل لها شيئًا من المتعة، ربما لبشاعتها وبشاعة شخصياتها التى كانت شديدة القسوة والإيذاء لمخيلة الطفلة، وأبرزها صورة المرأة «صاحبة السبع دواهى» وهى امرأة بيضاء جميلة ناشرة الشعر ذات حسب ومال، كما تحكى الجدة إلا أنها كلما تزوجت رجلاً لا تنجب منه، وبعد آخر زيجة لها انتهت بالطلاق كسابقاتها، نصحتها امرأة فى قرية بعيدة - تعمل أعمالاً - بأن تأتى بسبع دواهٍ، سبعة أعمال نصب واحتيال حتى تنجب. ومنذ بداية الحدوتة لقبت المرأة «أم السبع دواهى»، وكانت داهيتها الأولى أن تزوجت من رجل له سبع بنات جميلات، فإذا بها وفى غيبة الرجل تقوم بفض بكارة البنات السبع، واضعة محرمة كل واحدة على رأسها وتركتهن وغادرت البيت والحى والمدينة. سبع بنات مثقوبات من أسفل وسبع قطع قطن كبيرة موصومة بالدم فوق رءوسهن؛ صورة شديدة الإيذاء لمخيلة طفلة فى السادسة من عمرها. وفى الداهية الثانية تزوجت المرأة أم الدواهى من تاجر جمال بارت تجارته، ولم يعد لديه إلا سبعة جمال قامت بتسميمهم، وحين عاد اكتشف فعلتها وغيبتها من حياته إلى الأبد.. وهكذا تنتقل الجدة من داهية إلى أخرى حتى الداهية السابعة فى حدوتة الجدة، وما آلت له الحال والأحوال مع المرأة صاحبة السبع دواهى. وتختلط صورة الست «أم السبع دواهى» فى مخيلة الطفلة بوجه جدتها وكل النساء اللائى تلقاهن فى القرية. وكانت الجدة تواصل حواديتها ذات الشخصيات الشائهة والطفلة تتابعها وهى تتألق فى مجالس الأهل والجيران لتشويه أمها وعماتها، لا لشىء إلا لأنها لم تساهم فى ثقبهن من أسفل فضلاً عن أنهن مثلها لم ينصعن تمامًا لحكايات الجدة، وفى تصعيد آخر فى الرواية سنرى الطفلة فى مجالس العيال تمارس إبداعًا خاصًا، لتسخر من حكايات جدتها وتحكى حكيها الخاص الذى تمنحه الكثير من نفسها، تمزجه دون وعى بكثير من الصور والأخيلة، حتى جاء اليوم الذى رأت فيه «أم السبع دواهى» كما وصفتها جدتها. بيضاء جميلة، طويلة، ناشرة الشعر، ذات مال وجاه وحسب.

كانت امرأة العمدة التى أتى بها من خارج الكفر ربما لتحسين سلالته السمراء العجفاء، رأتها ذات ليلة من ليالى الغضب .حين تفر من شراسة الأب والجدة لتصعد فوق سطح



الدار المعرشة بالحطب وزلع اللفت والمش وأقراص «الجلة»، وكلها تسميها الجدة بـ«الخير» الذى «ينخ» به سقف الدار إذا ما أبدت الطفلة وأمها غضباً على الطعام.

كانت ترى امرأة العمدة تقف على سطح دارها وتعرى جسدها الأبيض لضوء القمر، وتظل تتحرك ببطء وتستدير وكأنها ترقص، والقمر يسكب ضوءه على جسدها. كان هذا يحدث كل يوم وفى نفس الوقت من دخول الليل والدهشة تأخذ الطفلة لفعل المرأة التى تراها أم السبع دواهى فى أزهى ثيابها. كانت الطفلة تمعن النظر إليها وما أن نظرت بعيداً حتى رأت الكثير من شباب القرية يتابعون المرأة الجميلة وهى عارية تماماً تستحم فى ضوء فضى.

وجه العمدة ووجه امرأته ووجه الأب ووجه الجدة كلها مرايا متغيرة للمرأة «أم السبع دواهى» المرأة التى تسعى لحل مأزقها بمصائب ونكبات الناس. تنسجها الطفلة وهى تمسك كوز وعصا وتلف القرية وتحكى الحكاية، مازجة مما حدث بالفعل بما هو من نسج الخيال. كانت تحكى عن الست أم الدواهى التى ضبطتها متلبسة ذات ليلة بالرقص للقمر وشباب فى مثل عمر الورد.

بعدها زاد جمهور الطفلة وهى تجوب حوارى وأزقة الكفر، وهى تتقمص دور الحكواتى فتمسك الكوز والعصا وتجوب القرية لتحكى أيضاً لعيال الكفر والقرية عما فعله أبوها وجدتها وعماتها فى أمها، وما فعلته خالتها «طيبة» التى زوجت ابنتها الوحيدة والمريضة بالقلب لتضمن طعاماً ودواء، وعما فعلته عمتها «شلباية» التى تزوج عليها زوجها الأعرج بأخرى عرجاء، وما فعله ذكر الحمام بأنثاه. تضرب الكوز بالعصا وتحكى تفاصيل الحكاية، وكأنها تنشد أغانٍ شعبية على الربابة وفى نهاية اليوم ترى وهى تقود حشداً غفيراً من عيال الكفر ونسائه ورجاله وقد سحرتهم الحكاية.

وبالحكى على غرار الحكاية الشعبية المروية على ألسنة النساء والعجائز كانت الطفلة تتحرك بين عناصر حياة فقيرة وكئيبة، وهى تشعر أن الحكى مثل مضخة تطرد من جانب ذلك الفوران الذى تمور به نفس الطفلة قلقًا وتوتراً وفوراناً ومن جانب يضخ فى نفسها شعوراً هائلاً بالارتياح، وبعدها تنام نوماً عميقاً..

وفى الرواية ظلت الطفلة تحكى وترجع بفنية ولغة متلاحمة مع النسيج الشعبى كل عذابات القرية ونكباتها إلى المغامرات السبع للست أم السبع دواهى.

كان هذا تأثير الحكاية الشعبية على الإبداع، لكن هناك أيضاً تأثيرات لا حصر لها على المبدع ذاته.

ومثل بطلتى لم تكن حواديت جدتى تمثل لى شيئًا من المتعة، وذلك لبشاعتها وبشاعة شخصياتها التى كانت شديدة القسوة والإيذاء لخيالى، وأبرزها صورة «أبو رجل مسلوخة» و«أمنا الغولة»، تراث من الخوف والفزع تكرس له الجدات قمعاً للأطفال وخاصة البنات. وكنت فى مجالس العيال أمارس إبداعى الخاص، آخذ خاماته من حواديت جدتى بعد أن أعيد صياغته بإعطائه شكل ومضمون رومانسى وأمزجه دون وعى بقدر من الأخيلة التى تحكمها أهواء وتطلعات طفلة، تختلط فى عقلها وذاكرتها الصور والأخيلة.

أتذكر جيداً أمى وهى تحمل بعض متاعنا وتجر بقية أولادها خروجاً من القرية وأنا أحمل الكوز الصدئ والعصاية إلى العاصمة التى لا تجدى فيها أشياء كهذه، أدوات للحكى والقص كما تكشف لى فيما بعد.

لم أعرف كتابة القصة القصيرة إلا بعد تخرجى فى الجامعة؛ فقد كنت مشغولة بالعمل والدراسة، وقد عرفت القصة بطريق الصدفة وبعدها بدت لى الكتابة مغامرة بديلة للانتحار، وربما الجنون عندما كانت تفور نفسى بتلك المشاعر الغامضة التى تداهمنى من آن لآخر وكأننى عفريت طيب يسعى لكسر القمقم والخروج منه، واكتشفت أننى أكتب لأنفض عن رأسى تلك المشاهد والصور عبر رحلة حياة قاسية جداً وجميلة جداً. أنفضها على أوراق بيضاء أو مسطورة فأشعر بلذة غريبة واطمئنان. لذلك تتنازعنى حتى الآن السخرية والسرد التسجيلى واللغة المشحونة بالتوتر والانفعال واستلهام الحكاية الشعبية ولحمة الموروث من أمثال شعبية أو أغنيات أو مقولات الجدات والعجائز من حكمة وفلسفة شفاهية.

ولهذا فقط مازلت أكتب عشقى للحرية والبشر فى حين مازالت تؤرقنى اللغة وأدواتى ككاتبة، ولذا فمازلت أحتفظ بالكوز والعصاية.

افتتاح المتحف الإثنوجرافى
للتراث الثقافى للواحات

د. سوزان السعيد

بدأ الاهتمام بإنشاء المتاحف الإثنوجرافية فى نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين. وزاد الاهتمام بهذه المتاحف بعد الحربين العالميتين الأولى والثانية، وذلك من أجل محاولات الكشف عن الطابع الثقافى والشخصية الجماعية للشعب، وكوسيلة لتحليل الثقافة الشعبية وقياس التطور الذى حدث خلال عشرات السنين، ومعرفة جذور التنظيمات الاجتماعية، والكشف عن العلاقة بين الشخصية والوعى بالثقافة الشعبية؛ فالشعوب عليها أن تكتشف هويتها بالرجوع إلى ثقافتها الشعبية والابتعاد عن تقليد الشعوب الأخرى.

الإثنوجرافيا Ethnography هى البحث الوصفى الذى يهتم بملاحظة وتسجيل وجمع المادة الثقافية من مجتمع البحث، وهى تعنى أيضاً بالكشف عن النشاط الثقافى، اعتماداً على الوثائق التاريخية.

ويعود أصل البحث الإثنوجرافى الحديث إلى برونسلاف مالينوفسكى Malinowski (١٨٨٤ - ١٩٤٢) أول من أجرى بحثاً ميدانياً فى جزر التروبرياند فى جنوب شرق آسيا وأكد على أولوية البحث الميدانى وصورته فى البحوث الأنثروبولوجية على ضوء نظريته الوظيفية. وسار بعد ذلك الأنثروبولوجيون على نهجه الميدانى حتى الآن.

وبناء على ذلك فكل ما هو إثنوجرافى يشير إلى عناصر ثقافية جمعت عن طريق البحث الميدانى. وأن هذه العناصر الثقافية منها ما هو مادى ومنها ما هو غير مادى مثل المعتقدات والتقاليد والأعراف. يعنى هذا أن المتحف الإثنوجرافى لثقافة ما هو نسق لتلك العناصر الثقافية، مع العلم بأن العرض لهذه العناصر يتوقف على الغاية من المتحف.

وبناء على ذلك فإن المتحف الإثنوجرافى لمجتمعات الصحراء المصرية الكبرى هو نسق يضم عناصر من ثقافة هذه المجتمعات، وبالطبع هى عناصر ثقافية تقليدية.

***

فالثقافة التقليدية بعضها شفاهى، وبعضها مدون. فالشفاهية ترتبط بالأدب والتقاليد وتتناقل شفاهة، وهذه المواد تقليدية أى أنها قديمة وترتبط بمجموعة من العناصر والسمات الثقافية المترابطة التى تستمر فى البقاء عبر فترة زمنية طويلة نسبياً، وهى لا تنتقل بطريق مؤسسة، ولا يتم تعلمها من خلال الكتب أو المدارس، أو قنوات النقل الرسمية، ولكنها تنتشر عن

طريق التكرار المباشر، وتنتمى إلى أفراد فى جماعة اجتماعية معينة.

وتصنف المواد الثقافية إلى ثلاثة موضوعات رئيسية، ويهدف التصنيف إلى توضيح عناصر المادة وتنظيمها من أجل سهولة استخدامها وبحثها. والفكرة الأساسية التى يعتمد عليها التصنيف هى الأداء: أى طريقة النقل، وبعض العناصر تكون أساسية وأخرى تكون فرعية فى تشكيل الموضوع وهذه الموضوعات هى :

١- **الفنون والصناعات اليدوية** وتشتمل على : الحرف والفنون (أدوات العمل - أدوات الطعام) اعتماداً على المواد الخام المتوفرة فى البيئة (الموسيقى - الرقص - الرسوم الجدارية - الأداء الدرامى).

٢- **التقاليد والمعتقدات** وتشتمل على (العادات - الألعاب - الأعياد - الرقص - الضيافة - الاعتقاد فى الأولياء - السحر - المعتقدات حول الظواهر الطبيعية).

٣- **الثقافة الشفاهية** وتشتمل على : الشعر والأغانى والملاحم والروايات والألغاز.

وبدأ جمع المواد التى تدور حول الصناعات الريفية وأدوات العمل والرموز ونماذج للمبانى الريفية ونماذج من الأثاث ورسومات للملابس وأنواع الطعام والشراب ووسائل الانتقال وغيرها وأنشئت المتاحف التى تضم تلك النماذج. ويعد متحف سكانسن Skansen فى استوكهولم فى السويد أقدم هذه المتاحف. كما أنشئت فى الدنمارك عدة متاحف من هذا النوع.

وفى الفترة من عام ١٩٢٠ - ١٩٣٠ زاد الاهتمام بالفنون والصناعات اليدوية وكان ذلك رد فعل تجاه التجريد فى الفن الحديث، وفى الوقت نفسه اتجه الفن الحديث إلى الفنون الشعبية كجزء من خلفياته. وفى عام ١٩٣٢ نظم متحف نيويورك للفن الحديث معرضاً تحت عنوان (الفنون الشعبية الأمريكية. فن الإنسان الأمريكى من ١٧٥٠ - ١٩٠٠).

ويظهر من عنوان المعرض أن العصر الذهبى لهذه الفنون الأمريكية امتد من منتصف القرن الثامن عشر إلى بداية القرن العشرين.

وقد تم تصنيف الحرفيين والفنانين عن طريق المواد التى يستخدمونها (الألوان الزيتية - البستيل - الألوان المائية - الحفر على الخشب - النحت). واعتبر الفن الشعبى مثل الفن الأكاديمى خلقًا فنيًا لا يرتبط بالمنفعة. وبدأ استخدام هذه المنتجات فى الحياة اليومية. وقد وضع هذا الاتجاه عدة معايير ينبغى الأخذ بها عند البدء فى دراسة الفنون والصناعات.

أولاً: دراسة المنتجات والفنون والصناعات من أجل تأسيس ببليوجرافيا لوصف هذه المنتجات وإعادة تقييم الجديد منها مع مراجعة طبيعة المنتجات الفردية والجماعية فى الوقت نفسه، مع تجنب كلمات مثل شعبى أو تقليدى عند وصف هذه المنتجات، ذلك لأن الناس يختلفون فى طريقة تزيينها.

ثانياً : أن يتم دراسة المنتجات الفنية على النحو التالى :

تحديد المادة التى استخدمت فى صناعة أو تكوين المنتج الثقافى، والتعرف على مكان جمع وتواجد المنتجات. وفى حالة المبانى، تكون النماذج المطابقة، واستخدام التسجيلات التاريخية القديمة، واستخدام الرسوم التخطيطية، كنوع من الدليل للحصول على عدة أنواع من المنتجات من أجل التعرف، ووصف المواد على بطاقات مع الاستفادة من المواد الموجودة سابقًا فى الأرشيفات سواء من الصور أو الرسوم التخطيطية (الاسكتشات)، التصوير الفوتوغرافى الواضح عن طريق إخفاء ضوء الفلاش واستخدام وسيط (فلتر) أصفر لكى يظهر لون الشىء المصور أبيض، أن تكون لآلة التصوير منظم للوقت لتجنب تحريك الكاميرا لتحقيق أكبر قدر من الوضوح، حيث إن الصورة الفوتوغرافية تحول الهدف إلى التجسيد، وإن كانت لا تمثل الحقيقة بسبب طبع الأشياء على ورق واستخدام الضوء الميكانيكى. ويسبب التأخر فى بداية التصوير واستقبال الصورة، وهذا يقلل من قيمة الصورة فى نقل الحقيقة، ولذلك يجب وضع الأشياء بجوار بعضها (الصور الفوتوغرافية، والصور اللفظية للتوضيح)، وهذا يساعد على توضيح قصد المصور واتجاهه.

وتنقسم المتاحف التى تجمع ثقافة الإنسان إلى عدة أنواع: المتاحف الإثنوجرافية - متاحف الإثنولوجيا والأنثروبولوجيا - متاحف الفولكلور - متاحف الفن البدائى.

والمتاحف الإثنوجرافية تهتم بجميع المواد الثقافية من بيئة معينة.

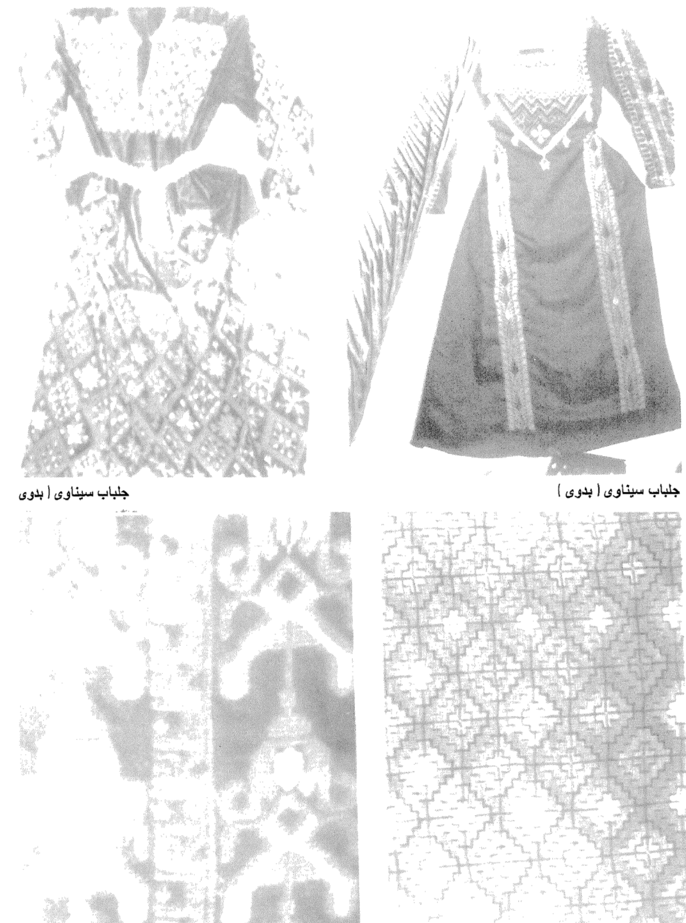


فنون البيئة السيناوية فى عمارة السياحة



ماكيت لبيت قديم بالعريش

سيدة تغزل الصوف بالمغزل السيناوى

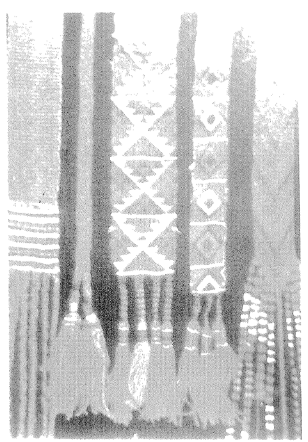


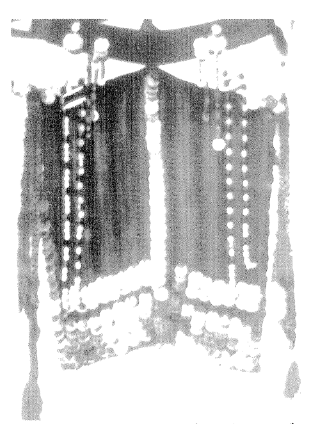
جلباب سيناوى (بدوى)

جلباب سيناوى (بدوى

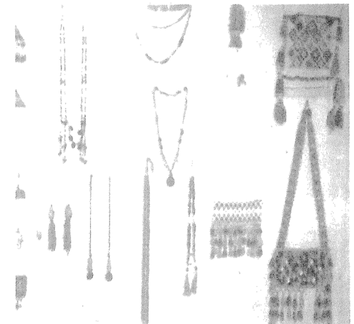
زخارف سيناوية

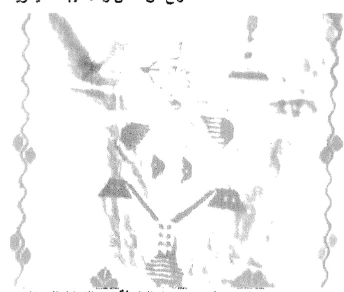
مجموعة من الزخارف الشعبية


أشرطة سيناوية


برقع سيناوى [بدوى]


منتجات سيناوية من النخيل

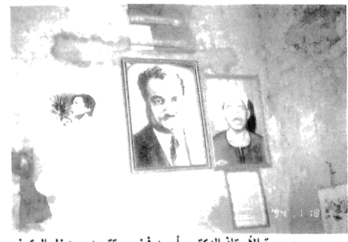

أنواع من الحلى و الأحجبة السيناوية


تصميمات من عمل الباحثة عن التراث السيناوى

المتحف الإثنوجرافى للتراث الثقافى للواحات



مجموعة صور يضمها المتحف

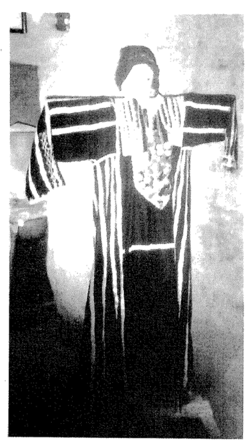


صورة الأستاذ الدكتور أحمد فخرى تتصدر مدخل المتحف

منِ مقتنيات المتحف



الفرن البلدى من مقتنيات المتحف

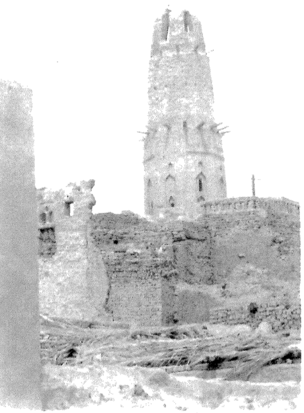


من مقتنيات المتحف

الزخرفة التقليدية لواجهات البيوت القديمة



من رجال الواحات المهتمين بإنشاء وتطوير المتحف



المسجد القديم بمدينة القصر



السيد اللواء/مدحت عبد الرحمن محافظ الوادى الجديد فى حوار مع الأستاذ الدكتور السيد حامد حول تنمية المتحف

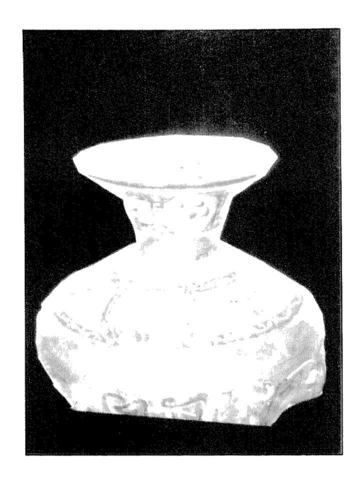


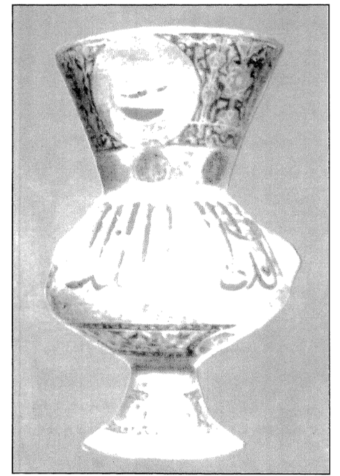
لوحة من أعمال الباحثة سحر إبراهيم



حفل افتتاح المتحف

مشكاوات العصر المملوكى فى مصر








مقامات
الحريرى
تعبير عن الوجه الشعبى
لثقافة المجتمع العربى

ومتاحف الإثنولوجيا تهتم بجميع المواد الثقافية من مختلف الشعوب.

أما متاحف الانثروبولوجيا فتهتم بالجانب الفيزيقي للإنسان وشكل الإنسان والهياكل العظمية.

أما متاحف الفولكلور فتهتم بجميع المواد الثقافية التي توضح الإبداع الفني للإنسان.

أما متاحف الفن البدائي فتهتم بجميع الفنون عند الشعوب والقبائل البدائية. وهذه قائمة بأهم **المتاحف الثقافية** وتنقسم إلى :

١- المتاحف الإثنوجرافية :

* المتحف الإثنوجرافي لجامعة كنساس بالولايات المتحدة الأمريكية.
* المتحف الألماني الإثنوجرافي في برلين.
* المتحف الإثنوجرافي هانجاريا في المجر.
* المتحف الإثنوجرافي في المكسيك.
* المتحف القومي الاثنوجرافي في وارسوا ببولندا.
* المتحف الأركيولوجي والإثنوجرافي في لسيون في البرتغال.
* المتحف الكولومبي الإثنوجرافي في بوجوتو.
* المتحف الإثنوجرافي للدراسات الثقافية في كالكتا بالهند.
* المتحف الإثنوجرافي - إيران طهران.
* المتحف الإثنوجرافي في طوكيو اليابان.
* المتحف الإثنوجرافي والفن الشعبي في سيرلنكا.
* المتحف الإثنوجرافي في أنقرة - تركيا.
* متحف التقاليد الإثنوجرافي في بغداد - العراق.
* المتحف الإثنوجرافي في طرابلس - ليبيا.
* المتحف الإثنوجرافي في الخرطوم - السودان.
* المتحف القومي الإثنوجرافي في عدن - اليمن.
* المتحف القومي الإثنوجرافي في مدريد وبرشلونة - إسبانيا.
* متحف حيفا الإثنوجرافي وأرشيف الفولكلور.

٢- المتاحف الإثنولوجية والأنثروبولوجية :

* متحف الأنثروبولوجي نيو مكسيكو.
* المتحف الإنثروبولوجي بشرق أريزونا.
* متحف سردينيا الإثنولوجي - روما.
* متحف القصر العيني القاهرة (وهو موجود حالياً في مركز البحوث القومي).
* متحف الجامعة الأركيولوجي والأنثروبولوجي لندن.

٣- متاحف الفولكلور :

* متحف تاريخ الثقافة كاليفورنيا.
* متحف التراث جامعة إنديانا.
* المتحف القومي للإنسان كندا.
* المتحف الأمريكي للفنون الشعبية سنتياجو.
* متحف الفولكلور كامبردج.
* متحف لندن لحياة اليهود.
* المتحف القومي للفولكلور في مدغشقر Tananarcre
* المتحف الدرويجي للفولكلور أوسلو.
* المتحف القومي للفولكلور كوريا الشمالية سيول.
* متحف الفولكلور المتوارث باكستان إسلام آباد.
* متحف اليابان للفولكلور Matsumoto.
* متحف مركز الفنون الشعبية القاهرة.
* المتحف الصيني للأدب الشعبي والموروثات بكين.
* المتحف الزراعي القاهرة.
* البيت الشعبي (مجموعة بدر عبد الغني) الفرافرة مصر.
* متحف الفن والفولكلور المغرب تطوان.
* متحف الفن الشعبي والتقاليد تونس.
* متحف الفن الشعبي والتقاليد سوريا دمشق.
* متحف الفولكلور الأردن عمان.
* متحف التاريخ الشعبي لأرض إسرائيل تل أبيب.

٤- متاحف الفنون البدائية وهذه بعضها :

* ألاسكا للفن الهندي.
* المتحف القومي للهنود الأمريكيين.
* متحف الفن البدائي الإنجليزي (مجموعة دون فورد عن الفنون والحرف). مركز الدراسات غرب إفريقيا بيرمنجهام.

* متحف فنون الزنوج الكامرون بواندا.

* متحف الفن الإفريقى السنغال دكار.

* المتحف الإفريقى جنوب إفريقيا جوهانسبرج.

* المتحف القومى للدراسات الإفريقية نيجيريا عبدان.

* متحف الجمعية الجغرافية القاهرة.

وتهدف هذه المتاحف إلى : توضيح علاقة البيئة بالثقافة، والكشف عن مراحل تطور الثقافة، وطرق العمل والبناء والصناعات القديمة، والعلاقة بين الظروف الاقتصادية والاجتماعية والسياسية، وتوضيح الطقوس والمهن ومظاهر الحياة اليومية للأفراد، وأنماط العلاقات بين الأفراد والجماعات، ووظيفة التقاليد، والتأثيرات الثقافية المختلفة على حياة السكان، والتعرف على الهوية الثقافية عن طريق كل هذه العناصر.

افتتاح المتحف الإثنوجرافى للتراث الثقافى للواحات بمدينة القصر

في تاريخ ٢٠٠٢/٢/٤

(مجموعة الدكتورة علية حسين)

تقع محافظة الوادى الجديد فى الجزء الجنوبى الغربى من مصر فى الصحراء الغربية وتبلغ مساحتها ٣٧٦٫٥٠٥ كم ويبلغ عدد سكانها حوالى ١٨٩ ألف نسمة. وتبعد حوالى ٢٣٢ كم من أسيوط وعن القاهرة ٦٠٠ كم وتضم عدداً من الواحات هى : (الفرافرة – البحرية – الخارجة – الداخلة) وعاصمتها الخارجة.

وهى منطقة للحضارة الفرعونية والقبطية والإسلامية. ويظهر أثر الحضارة الفرعونية من أسماء المدن التى تعكس أسماء الآلهة المصرية القديم وقديماً كانت الفرافرة تسمى (صائحت) أى أرض البقرة. والواحات الخارجة كانت تسمى (واحة الميمون) واحة الإله آمون. والداخلة كانت تسمى (كيمت) بمعنى الأرض السوداء. وتقع بها مقابر البحرات القبطية وعمارة القرى تعكس أثر الحضارة الإسلامية خاصة فى القصر وبلاط.

أما الأسماء الداخلة والخارجة فترتبط بالموقع الجغرافى؛ فالخارجة لأنها تخرج عن وادى النيل، والداخلة لأنها تدخل فى نطاق الوادى.

والواحات الخارجة تقع بالقرب من الحدود السودانية. أما الواحات الداخله فتقع بالقرب من واحة سيوة والحدود الليبية.

كما أن الديانة المسيحية انتشرت عن طريق الواحات الخارجة وجاءت من أسيوط أما الإسلام فقد انتشر عن طريق الواحات الداخلة بواسطة السنوسيين.

وترتبط الواحات الخارجة بالواحات الداخلة عن طريق درب الغبارى الذى يسمى بهذا ا لاسم نظراً لكثرة الغبار به. وتوجد منطقة أم القلاع لكثرة القلاع الحربية، والمنطقة مليئة بالصخور والرمال التى تسمى (صخور ورنيشية) بسبب تفاعل أكسيد الحديد مع الشمس فتكسب الصخور لونا أسود. وتشكل فى هيئة الموائد الصحراوية وصخور تشكل على شكل حيوانات ويكثر بها الرمال المتحركة التى تشكل فى شكل أهلة لأن الرياح تحرك الرمال من الطرفين فتكون وحدات كل منهما فى شكل هلال.

وهذه الكثبات الرملية يتم تثبيتها عن طريق زراعة بعض النباتات وهذه الكثبان تتحرك كل عام حوالى ٩كم ويصل ارتفاع بعضها إلى ١٨ متراً.

ومنطقة تسمى العجولة نسبة إلى أعشاب تزرع فى المنطقة، ومنطقة عين الغزال نسبة إلى كثرة الغزلان فى المنطقة وهى عند التقاء درب الغبارى مع درب بلاط.

وأهم قرى الداخلة هى : البشندى – بلاط – أسمنت – موط – تنيدة – العامر – عزب الموهوب – الراشدة – الجديدة – الموشية – القصر الإسلامية وهى العاصمة.

وهذه المدن تحتوى على حضارات من مختلف العصور؛ فقرية بشندى اكتشف بها مقابر ترجع إلى العصر الرومانى. وقرية تنيدة يوجد بها جبانة إسلامية ويقع بها مقام الشيخ الشندى وشواهد القبور بها تشبه أبراج الحمام. وقرية موط يكثر بها الرى عن طريق السواقى بخلاف بقية القرى حيث يستخدم الشادوف، ويقع بها دير الحجر الذى شيد لعبادة الإله أمون وزوجته موط. وقرية بلاط تضم مقابر فرعونية ترجع إلى الأسرة السادسة بالقرب منها بنيت قرية بلاط على ربوة عالية وتعود إلى العصر التركى.

قرية القصر كانت العاصمة القديمة للواحات وهى تقع عند تلاقى دروب التجارة (درب بلاط – درب الفرافرة) وتقع على بعد ٣٢ كم من مدينة موط، وهى مدينة قديمة ترجع

إلى العصر الفرعونى فمعظم المنازل مدعمة بأحجار من معبد تحوت وبالقرب منها تقع مقبرة المزوقة وسميت بهذا الاسم نسبة إلى جمال ألوان الرسومات داخل هذه المقبرة. وبالقرب من المدينة المصرية القديمة بنيت القصر الإسلامية على الطراز الأيوبى. فالمدينة تعد نموذجًا للعمارة الإسلامية وبها مسجد يرجع إلى القرن الأول الهجرى وواجهات المنازل تحمل لوحات خشبية محفور عليها بالكتابة العربية والمنازل بها نظام تهوية جيد، والمدينة مقسمة إلى عدة حارات مسقوفة بجذوع النخيل.

يقع المتحف فى مدخل مدينة القصر الأثرية وكان يوجد هناك رجال القرية فى انتظار المسئولين القادمين لافتتاح المتحف. وكانت الدكتورة عليه حسن حسين تنتظرنا فى منزل السيدة أم فؤاد، الذى يقع بجوار المتحف، وجدنا منزل السيدة أم فؤاد وقد تحول إلى مكان لاستقبال الوفود الصحفية والعلمية التى جاءت لافتتاح المتحف.

كان لى لقاء مع الأستاذ حمدى زايد مفتش الآثار، وأحد الذين عاونوا الدكتورة علية فى إنشاء المتحف، وهو ابن الحاج أحمد زايد الذى كان يعاون الدكتور أحمد فخرى فى عمله لاكتشاف المواقع الأثرية. وسألته عن قصة إنشاء المتحف فقال:

«إن تاريخ انشاء المتحف يرجع إلى زمن بعيد إلى عام ١٩٦٠ حيث كانت الدكتورة عليه طالبة تعد رسالتها للدكتوراة عن الواحات الخارجة ومنذ ذلك التاريخ توطدت العلاقات بين أهل الواحات والدكتورة علية. ولم تنقطع زياراتها للواحات حتى بعد انتهائها من الرسالة، بل أجرت الكثير من البحوث التى تناولت الواحات بالدراسة واستمر عشقها للواحات طوال هذه السنين وبدأت تفكر فى أن تنشئ متحفًا يجمع تراث الواحات.

واستمرت الدكتوره عليه لسنوات طويلة تُعد لهذا المشروع، فقد كانت هناك عقبات كثيرة تعترض المشروع، واستطاعت أن تزيلها.

ووقع الاختيار على منزل الشريف أحمد ليكون مكاناً لهذا المتحف، وهو منزل يرجع تاريخ إنشائه إلى عام ١١٠٩م. وكانت تمتلكه سيدة تنتمى إلى بدنة القريشية، وهو حالياً ملك للسيد أبو بكر أحد الورثة. وكانت هناك أسباب لاختيار هذا المنزل بالذات، وهى أن المنزل يعد نموذجاً جيداً يمثل العمارة التقليدية فى مدينة القصر الأثرية؛ فهو منزل مكون من ثلاث طبقات وله بوابة تعد نموذجًا لبوابات المنازل فى العصر الأيوبى؛ فعلى عتبة البوابة من أعلى حُفر على الخشب بالخط العربى الجميل، والمنزل من الداخل مكون من عدة غرف فسيحة تصلح لعرض المنتجات فى شكل جيد».

وقد حضر كل سكان قرية القصر للاحتفال بافتتاح المتحف. فالأطفال ارتدوا الملابس الجديدة المزخرفة، والفتيات حملن أغصان الزيتون، وتجمهر الرجال والنساء ينتظرون لحظة افتتاح المتحف، وعلى وجوه الجميع سعادة غامرة وأمل فى المستقبل. وتبارت النساء فى صناعة المنتجات التقليدية من الخوص ووضعتها فى مدخل القرية. وزين الطريق للمتحف بجريد النخيل، وبجوار المتحف صفت المقاعد، ووضعت المنصة استعداداً لقدوم السيد المحافظ. وحضر عدد من المصورين من مجلة المصور وجريدة أخبار اليوم والإذاعات المحلية والعالمية.

وبدأ الاحتفال بحضور السيد المحافظ اللواء (مدحت عبد الرحمن) وألقى مندوب المحافظة كلمة الافتتاح، وأشاد بأهمية المتحف. ثم ألقى الدكتور محمد خليل (أستاذ اللغة العربية بكلية الآداب جامعة القاهرة، فرع بنى سويف، وهو من أهالى الداخلة) كلمة علمية مهمة وأوضح فيها أهمية إنشاء المتحف لأنه يسهم فى تأصيل تاريخ المنطقة، كما أشار إلى ضرورة إجراء دراسة شاملة توضح التاريخ الحقيقى للواحات وأهمية أن يتولى المتخصصون فى شتى المجالات من أبناء مصر إجراء هذه الدراسة حتى يمكن كتابة تاريخ حقيقى غير مزيف عن المنطقة.

ثم ألقت الدكتورة عليه حسين كلمتها وفى البداية ارتجف صوتها من شدة الانفعال فقد كانت لحظة النجاح، التى جاءت بعد جهد وسنوات طويلة من العمل، والأمل الذى يتأرجح بين النجاح والفشل. ولكن الإصرار والحب أوصلها إلى هذه اللحظة (لحظة النجاح)، وفى البداية شكرت المساعدات التى قدمها الأستاذ الدكتور جاب الله على جاب الله رئيس الهيئة العامة للآثار ـ السابق ـ لموافقته على التصريح بإنشاء المتحف بالمنزل المشار إليه. كما أشادت بجهود الأستاذين حمدى زايد ومنصور عثمان اللذين يشغل كل منهما منصب كبير المفتشين فى هيئتى الآثار القبطية والإسلامية وقدمت شكراً صادقًا إلى أهالى القرية وتعاونهم معها، وإلى الدكتور السيد حامد

والدكتور محمد خليل اللذين ساهما فى إنشاء المتحف، والسيد المحافظ الذى تعاون معهم وقدم لهم كافة التسهيلات اللازمة لافتتاح المتحف واستضاف كافة البعثات الصحفية والعلمية التى جاءت للمشاركة فى افتتاح المتحف. وفى نهاية الاحتفال انتقل الجميع إلى المتحف.

وعندما دخلت المتحف فوجئت بالتغيرات التى حدثت (فقد سبق لى زيارة المتحف العام الماضى وهو فى مرحلة الإعداد، فقد صاحبت الدكتورة عليه فى رحلة مع جماعة من الأساتذة والطلاب).

للمتحف بوابة أثرية منقوش عليها بالحفر بالخط العربى. فى المدخل صالة مكونة من طابقين ويوجد درج داخلى.

الدور الأول وضعت به صورة كبيرة للعالم الدكتور أحمد فخرى وبجوارها صورة الحاج أحمد زايد وأخرى للدكتورة عليه، ترجع إلى بداية بحوثها فى الواحات، وبجوارهما صورتان لمعلقات جدارية مستلهمتان من البيئة الطبيعية والعصور التاريخية قامت بهما الفنانة سحر أحمد منصور، وهى باحثة فى مركز الفنون التشكيلية بالقاهرة. وفى القاعة من الداخل مجموعة من الملابس تمثل ملابس الواحات وفى القاعة العلوية وضعت نماذج تمثل النخيل والمنتجات الخوصية ووضعت بطاقات على كل قطعة توضح مكان إنتاجها والمواد المستخدمة فى صناعتها.

وتؤدى هذه الصالة إلى صالة أخرى بها سلم يؤدى إلى سطح المنزل، وهذه الصالة تؤدى إلى عدد من الحجرات. علق عدد من البراويز لمجموعة من الصور توضح الحياة المنزلية اليومية والملابس التقليدية والأنشطة الاقتصادية التقليدية. وتمثل إحدى حجرات المتحف نموذجًا لحجرة الطهى والفرن وأدوات صناعة الخبز والزخارف التى توضع فوق الفرن. وفى حجرة أخرى وضعت ماكيتات مجسمة للساقية والشادوف ورى الأرز من الآبار.

فى أحد أركان الساحة الداخلية (المكشوفة) وضعت مقاعد صنعت من منتجات البيئة. وفى فراغات الحوائط وضعت منتجات الفخار التى تمثل بعض الشخصيات العامة وعلقت على الجدران صور بعض عمد القرى، وهم من الشخصيات البارزة وصور توضح تاريخ الواحات. وفى أحد أركان الساحة وضعت المشروبات التقليدية (شراب الدوم – الكركديه) والمأكولات الخفيفة (البلح وفول السودانى) التى قدمت للزوار.

جلس السيد المحافظ يستمع لمقترحات السادة الضيوف (الدكتور السيد حامد، الكاتب والمترجم الكبير الأستاذ شوقى جلال، الأستاذ صفوت كمال خبير الفنون الشعبية، الدكتور محمد مهران عميد آداب بنى سويف، والدكتور وسام عبد العزيز عميد آداب المنصورة سابقًا، والدكتور شوقى حبيب مدير مركز الفنون الشعبية سابقًا، الأستاذ حمدى كيرة المستشار الثقافى بالمجلس الأعلى للثقافة، والدكتور مجدى عبد الحافظ، أستاذ الفلسفة بآداب حلوان، ومجموعة من طلبة الدراسات العليا بآداب بنى سويف. واقترح السيد المحافظ أن تعقد جلسة علمية تضم كل المتخصصين لدراسة المقترحات والآراء لتطوير المتحف وإثرائه.



فنون البيئة السيناوية

فى العمارة السياحية

The Environmental Arts

in Touristic Architecture . Sinai

إعداد: سوسن محمد محمود الجناينى

عرض: نادية عبدالحميد السنوسى

فى يوم ٢٠٠١/١٢/٥ تمت مناقشة رسالة الماجستير المقدمة من الباحثة: سوسن محمد محمود الجنانينى، التى أعدتها عن «فنون البيئة السيناوية فى عمارة السياحة»، وتكون أعضاء لجنة المناقشة والحكم من السادة: ا.د. ممدوح عبده يوسف. أستاذ بقسم الديكور بالكلية «مشرفا»، ا.م.د. جودت نصر بباوى أستاذ مساعد بقسم الديكور بالكلية «مشاركا»،. ا.د. محمد عبد الفتاح البيلى أستاذ ورئيس قسم الديكور بالكلية سابقا، «مناقشا»، ا.د. «سليمان محمود» أستاذ الفنون الشعبية وعميد كلية التربية الفنية سابقا «مناقشا». وتمت المناقشة فى كلية الفنون الجميلة بالقاهرة. - جامعة حلوان.

تناول البحث فى مقدمته موضوع الإحساس بالجمال كمدخل للفنون، باعتبار أن البحث يقدم القيم الجمالية فى زخارف سيناء ليجعل العمل أصيلاً راسخًا. كما أن الفن السيناوى يعبر عن العادات والتقاليد عند بادية سيناء، ويوضح الهيكل البنائى للمجتمع وعلاقته بالجانب البيئى وبخاصة زخرفة المنسوجات خلال العصور التاريخية، والثورة الصناعية والسياحية، وأهم المواقع الأثرية، وأثر البيئة على العمارة الداخلية فالفن السيناوى يحمل رسالة عالمية ترفض العبث، وتحترم الوعى والعقول، فهذا البحث رحلة وجدانية من خلال الرؤية الجمالية للفنون ومقوماتها فى سيناء، وإمكانية تطبيقها فى العمارة الداخلية.

وقد تناولت الدراسة الوحدات الزخرفية فى الفن الشعبى بشبه جزيرة سيناء ومدى ارتباطها بعناصر العمارة الداخلية السياحية.

فالهدف من البحث هو إيجاد طابع فن مميز متأثر بعناصر البيئة المحلية وتطبيقه فى عمارة السياحة وعناصر العمارة الداخلية السياحية.

وتؤكد الباحثة على ضرورة التعرف على القيم الفنية الجمالية لزخارف البيئة السيناوية فى عمارة السياحة وأماكن إعاشة بدو صحراء سيناء.

كما تؤكد أيضًا على ضرورة توثيق الزخارف اليدوية السيناوية، مشيرة إلى أهمية الحفاظ على هذا التراث من الانقراض. وصولاً إلى نتيجة مهمة وهى إتاحة فرص عمل للأسر المنتجة فى مجال الزخارف السيناوية بجميع أنواعها حفاظاً عليها وتطويرها.

وهنا تشير الباحثة للعلاقة الحيوية بين الإنسان والبيئة وذلك عن طريق ربط الحياة السيناوية القديمة بمشتملاتها البيئية بالقرى السياحية الحديثة، والذى من شأنه إضفاء روح الأصالة على هذه القرى المعاصرة ودمج لحضارتنا القديمة مع كل ما هو حديث، مما يثرى القرى السياحية ويجعل لها بعداً حضارياً وثقافياً ومعاصراً فى الوقت نفسه.

ويهدف البحث أيضًا إلى دعوة المعماريين إلى إعادة التصميمات الهندسية بما يتناسب ويتعايش مع البيئة سواء على ساحل البحر بنخيله، أو فى المناطق الجبلية بجبالها ووديانها.

كما أكدت الباحثة على أهمية الحفاظ على الهوية للمنطقة فى ظل الزحف العمرانى، ويشتمل البحث على ثلاثة أبواب:

الباب الأول: تاريخ فنون البيئة السيناوية.

الباب الثانى: فنون البيئة السيناوية فى العمارة الداخلية السياحية.

الباب الثالث: العمارة السياحية فى المناطق الساحلية وسوف نعرض لكل باب على حدة.

الباب الأول:

تاريخ فنون البيئة السيناوية.

وينقسم هذا الباب إلى ثلاثة فصول.

الفصل الأول: فنون البيئة السيناوية: فى ثلاثة عصور فنون البيئة السيناوية فى العصر الإسلامى. يتحدث هذا الفصل عن تاريخ الفن خلال العصور المختلفة بداية من العصر الفرعونى وحتى العصر الحديث، وسمات البيئة السيناوية، وفنون البيئة المرتبطة بها، الوشم والحلى خلال العصور (فرعونى - قبطى - إسلامى) ثم الجانب الجغرافى، وما تمتاز به شبه جزيرة سيناء من موقع كملتقى للحضارات وما تركته هذه الحضارات من زخارف ووحدات فى العمارة الداخلية، وأنواع من المساكن فى منطقة سيناء، على مر هذه العصور.

الفصل الثانى: - القيم الجمالية وعناصر العمل الفنى فى فنون وزخارف البيئة السيناوية (دراسة ميدانية):

يتناول هذا الفصل تاريخ الفن فى المجتمع السيناوى، والقيم الجمالية وارتباطها بالنواحى الاجتماعية والاقتصادية ومظاهر الحياة الاجتماعية مثل ملابس الرجال وأسلحتهم وملابس النساء وطرق التطريز ومظاهر الحياة البيئية من موارد معيشتهم (الخيام - العرائش) وطرز وخامات الخيام البدوية تتمثل فى سكن البدو لخيام الشعر وأثاثهم داخل الخيام (المنسف - حجارة الرحى - الغرابيل - الصاجات - الأغطية - عدة القهوة - الفرش - الأخراج والمخالى - البرقع - الطرحة) مع ذكر أهم الحيوانات فى البيئة السيناوية، وأهم ما يقوم به أهل سيناء من حرف وصناعات يدوية.

الفصل الثالث: دراسة وتحليل لعناصر الوحدات الزخرفية فى سيناء، يتضمن هذا الفصل النشاط الفنى فى سيناء وذلك بشرح طرق التعبير الفنى عند أهل سيناء ومدى ارتباط المنتجات الفنية السيناوية بالقيم الجمالية.

كما يتضمن عناصر العمل الفنى تحليل الوحدات الزخرفية الهندسية السيناوية، حيث أن معظم هذه الوحدات مستمرة وتتضمن زخارف هندسية ونباتية وزخارف متداخلة ومتشابكة وتشمل وحدة (المثلث - المعين - الدائرة - الخطوط المنكسرة - والمنحنية) وأيضًا الزخارف وما تعكسه من عادات وتقاليد للمجتمع السيناوى.

ثم اختيار وحدة المثلث ودراستها دراسة وافية كأهم عناصر الوحدات الزخرفية الهندسية فى الفن الشعبى السيناوى. وعمل تحليل ودراسة ميدانية ورؤية جمالية لأهم عناصر زى المرأة السيناوية لشرح القيم الجمالية فى زخارف المنطقة وما تحملها من وحدات زخرفية وألوان وتصميمات تعكس طبيعة أهل المنطقة وعاداتهم وتقاليدهم مع عمل تحليل لبعض الوحدات الزخرفية.

الباب الثانى:

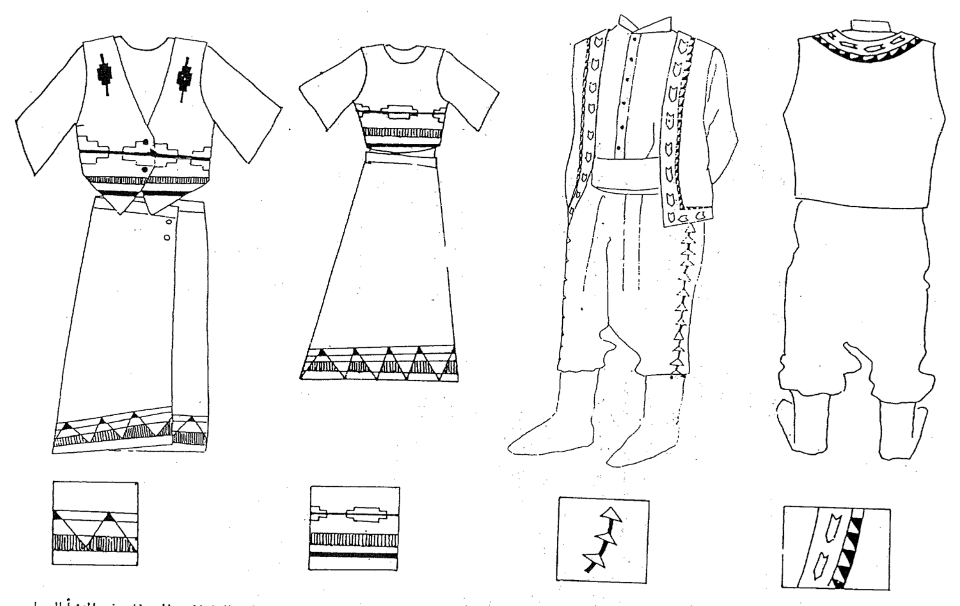
فنون البيئة السيناوية فى العمارة الداخلية.

وينقسم هذا الباب إلى فصلين:

الفصل الأول:

العمارة الداخلية فى القرى السياحية:

عند موقع مشروع سياحى يجب وضع بعض الاعتبارات والأسس العلمية والفنية فى التخطيط، فمثلاً من العناصر الطبيعية الواجب مراعاتها فى اختيار وتنفيذ الأماكن السياحية هى طبيعة سطح الموقع للبحر وتوافر المرافق العامة والرياح والشمس والحرارة والرطوبة.



نموذج لزى العاملين والمضيفين فى المنشأ السياحى

نموذج لزى العاملات والمضيفات فى المنشأ السياحى

يتضمن هذا الباب أيضًا العلاقة بين العناصر المعمارية المكونة للقرية السياحية وعلاقة الطرز الفنية بين العمارة الداخلية والخارجية لتصميم الأماكن السياحية، وتغطية للأماكن السياحية وأنواعها فى سيناء.

وتناول البحث أيضًا أنواع السياحة فى منطقة سيناء ومنها السياحة الدينية: (دير سانت كاترين وما يحتويه من أماكن مقدسة ووادى ومقام النبى صالح وهارون وجبل سيدنا موسى).

والسياحة التاريخية مثل حمام فرعون وقلعة صلاح الدين على جزيرة فرعون وقلعة الطور... الخ، توجد أيضًا السياحة الثقافية والعلمية والعلاجية (عيون موسى) والسياحة التجارية والترويحية، وهناك أيضًا سياحة الشباب والمؤتمرات والمغامرات.

الفصل الثانى:

يتضمن هذا الفصل أثر البيئة على العمارة الداخلية فى القرى السياحية، حيث كانت للعوامل المناخية والاجتماعية والدينية تأثيرها الكبير على واجهات المبانى والفتحات الخارجية بها، وكيفية استخدام الخامات التى تجود بها البيئة فى البناء المعمارى السياحى، كما يوضح البحث أثر التراث المصرى على العمارة الداخلية للفنادق السياحية وللحفاظ على هذا التراث العظيم يجب تحديث التراث الفنى العريق وتطبيقه فى العمارة الداخلية للمنشأ السياحى.

ونجد أن للعوامل المناخية والاجتماعية والثقافية الأثر الواضح على الحلول المعمارية فى عمارة السياحة والعمارة الداخلية، واستخدام خامات البيئة فى البناء وصناعة الأثاث ليتناسب مع المناخ، حيث توجد علاقة قوية بين البيئة الطبيعية والعناصر الفنية والثقافية مع شكل العمارة الداخلية ومواد البناء. ثم عمل تصميمات لبعض قطع الأثاث (الثابت والمتحرك) تضمنت: (الألوان - وحدات الإضاءة - الإكسسوار - المنسوجات - الكليم - الأزياء) للتطبيق داخل المنشأ السياحى.

الباب الثالث:

العمارة السياحية فى المناطق الساحلية بسيناء.

دراسة ميدانية.

يتناول هذا الباب تخطيط المناطق السياحية الساحلية وأهم شواطىء شمال وجنوب سيناء، وأهم إنجازات التنمية السياحية فى شبه جزيرة سيناء - (محمية الزرانيق) ويشمل هذا الباب نموذج للقرى السياحية والفندق النموذجى والمخيمات وأثر التراث السيناوى على المنشأ السياحى، وتم عمل دراسة ميدانية لعدد من فنادق وقرى سيناء ومنها (فندق ايجوث أوبرى - فندق سميراميس - قرية سما العريش) مع تزويد البحث برسوم تخطيطية لذلك.

وفى الختام قدمت الباحثة بعض التوصيات فى إنشاء وتصميم القرى السياحية الساحلية والتنمية السياحية فى منطقة سيناء. وكذلك يحتوى هذا الباب على بعض التصميمات للتطبيق على نموذج منشأ سياحى وهى تخدم:

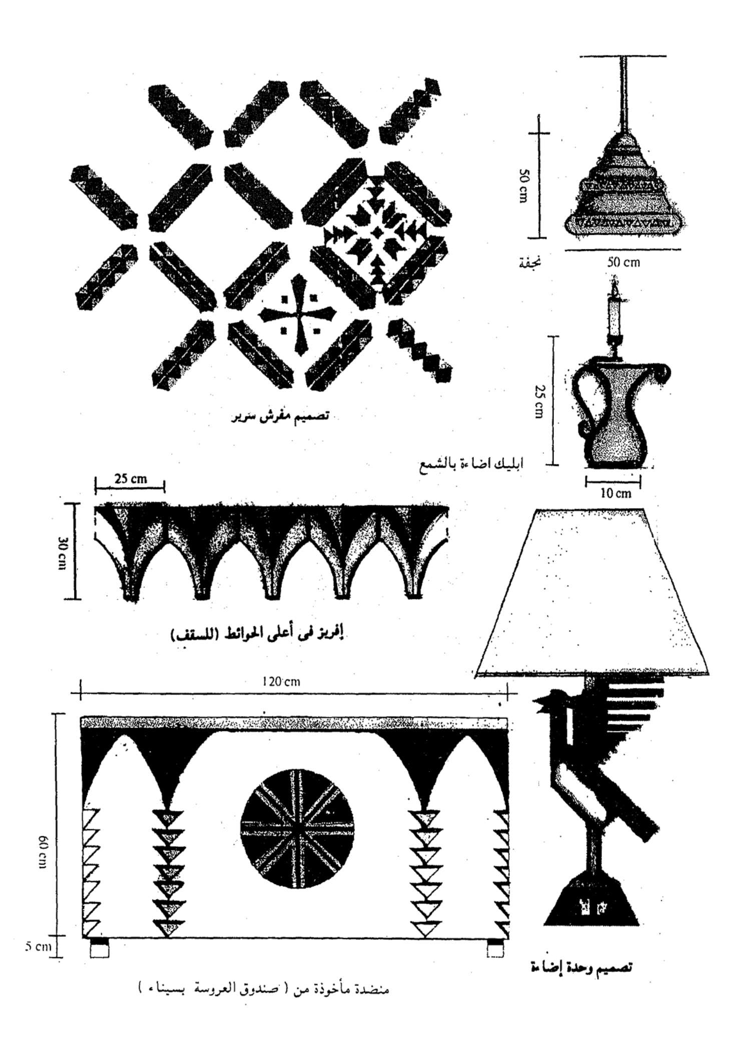
١ - حجرة النوم (تصميم سرير - دولاب - كمود - تسريحة - ستارة - مفرش سرير - أباجورة - نجفة - سجادة).

٢ - حجرة الطعام (مفرش - منضدة - فوطة - وحدة إضاءة بالشمع - قائمة الطعام - عدة تصميمات لكرسى).

٣ - استخدام عام:

- صندوق العروسة فى التراس أو استراحة حجرة النوم.
- تصميم كونتر (الاستقبال).
- تصميم كنبة لنفس الأغراض السابقة.
- تصميمات تنفذ على جدار الحوائط المصنوعة من الحجر.
- تصميمات زجاج معشق للفتحات.
- تصميمات أبواب.
- تصميمات أبليك (وحدات إضاءة) للحائط.

ويعتبر البحث جهداً متميزاً فى إعطاء رؤية جمالية لفنون البيئة السيناوية فى عمارة السياحة.



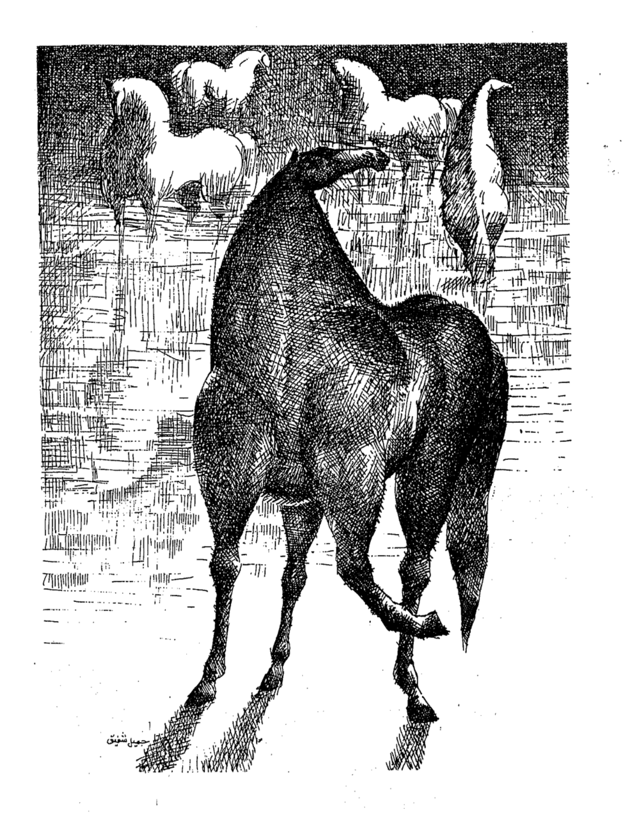
تصميم مفرش سرير

ابليك اضاءة بالشمع

إفريز فى أعلى الحوائط (للسقف)

تصميم وحدة إضاءة

منضدة مأخوذة من (صندوق العروسة بسيناء)


جميل شفيق

مؤثرات فنية وشعبية
فى كتابات يحيى حقى

شمس الدين موسى

«يحيى حقى» واحد من جيل الكتاب والأدباء الذين ولدوا فى نهاية القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، وتفتحت مواهبهم فى الربع الأول من القرن العشرين، وذلك الجيل يعتبر من أهم أجيال الأدب والكتابة، لأنه يضم أسماء وصل عطاؤها إلى الجميع أمثال طه حسين، والعقاد، وسلامة موسى، والمازنى، وتوفيق الحكيم، ومحمود تيمور، وحسين فوزى...... إلخ. ويكون اسم يحيى حقى متربعاً وسط هؤلاء «الجيل المتميز» الذى أسماه يحيى حقى جيل فجر القصة فى الكتاب الذى أصدره تحت العنوان نفسه «فجر القصة» منذ نحو نصف قرن.

والمؤكد أننا نعرف هذا الجيل على نوع من التعدد الذى ساد إبداعه فنرى «طه حسين» الأديب والكاتب يبدع فى شكل الرواية والقصة، و«توفيق الحكيم» يبدع فى شكل الرواية والقصة والمسرح، و«عباس العقاد» الشاعر لم يترك فن الرواية الذى أصدر فيه روايته الوحيدة الشهيرة «سارة» فضلاً عن تميزه كمفكر وسياسى فى مرحلة ما. و«حسين فوزى» كان إبداعه الموسيقى ملحوظاً رغم اهتمامه بالنقد الفنى والحضارى، و«محمود تيمور» كان يبدع فى شكل القصة والرواية، وكذا «يحيى حقى» الذى عرفناه كاتبًا للقصة والرواية، بل ولم يترك الإبداع النقدى الذى كتب فيه عشرات المقالات جمعها الراحل «فؤاد دوارة» فى عدة كتب، فضلاً عما قدمه هو من كتب فى النقد، مثل «**أنشودة البساطة**»، و«**خطوات فى النقد**»، وكان أهم ما فى كتابات «يحيى حقى» أنه لم يفقد الدهشة أبداً. كذلك لم يفقد الطزاجة فى أسلوبه لاهتمامه الدائم بالعبارة، بل بالكلمة المفردة ذات الظلال الفنية الموحية، فكان طوال حياته شديد الغرام باللغة العربية، بل الكلمات العامية الدارجة، وربما ذلك يرجع لأصل «يحيى حقى» التركى، كما يفسر البعض.

وجدير بالملاحظة أن «يحيى حقى» تولى فى حياته العديد من المناصب الكبرى فضلاً عن اشتغاله بالعمل الدبلوماسى فى مطلع حياته، فلقد كان رقيباً عاماً للمصنفات الفنية، كما عمل مديراً لمصلحة الفنون فى وزارة الإرشاد القومى التى كان يرأسها المفكر «فتحى رضوان» قبل إنشاء وزارة الثقافة ١٩٥٨، وكان رئيساً لتحرير مجلة «**المجلة**» الوحيدة فى ذلك الوقت.

و«يحيى حقى» من الكتاب الذين ثارت ضجة حول إنتاجهم، خاصة عندما صدرت روايته «**قنديل أم هاشم**»

التى تحولت إلى فيلم سينمائى، فكان الصراع فى ذلك الوقت بين الرؤى الواقعية والعلمية المستحدثة التى كان يعمل سلامة موسى على إشاعتها، والرؤى التقليدية الإيمانية السائدة. ولقد تجلت عبقرية «يحيى حقى» ودهاؤه فى اختياره الحلول الوسطى، فمزج العلاج القائم على العلم بكل ما يعتقد به الناس من أهالى السيدة زينب، حيث إن فى اعتقادهم أن زيت قنديل أم هاشم «مقام السيدة زينب» يمكنه أن يشفى من الرمد. وربما فى ذلك الوقت كان الانتصار دائمًا للحلول الوسطى مثل الحياد الإيجابى بدلاً من الأحلاف، وعدم الانحياز بدلاً من التكتل، والاشتراكية الديمقراطية بدلاً من الاشتراكية العلمية، التى تتأسس على الفلسفة الماركسية، فكانت رؤية «يحيى حقى» متماشية مع ما يدور على الصعيد السياسى، ومن ثم كان ما يقول به «يحيى حقى» يمثل جزءاً من الواقع السياسى والاجتماعى على وجه الإجمال.

وأرى أن من واجبى هنا أن أشيد بذلك الجهد الخارق الذى قام به الناقد الراحل «فؤاد دوارة»، الذى أحب «يحيى حقى» وعمل معه فى مجلة «**المجلة**»، بقيامه بجمع عشرات المقالات التى نشرها «يحيى حقى» فى الصحف، وقام بتصنيفها وتبويبها وإصدارها فى كتب عن الهيئة العامة للكتاب. والملاحظ أن تلك المقالات الأسبوعية، كان «يحيى حقى» يتابع فيها الفنون المختلفة من موسيقى وغناء، وفنون تشكيلية، وعمارة.

ولقد أصدر «يحيى حقى» سيرته الذاتية فى جزءين: الأول بعنوان «**خليها على الله**» وصل به الكاتب فى سيرته حتى نهاية مرحلة الوظائف. والثانية بعنوان «**كناسة الدكان**» التى تعرض فيها «يحيى حقى» لأجزاء فاصلة فى حياته وتجربته فى الكتابة.

كما قدم الكاتب فى حياته عدداً من المجاميع القصصية مثل «**دماء وطين**»، «**ناس فى الظل**» عن مجموعة من الشخصيات. وبذلك نرى أن «يحيى حقى» كان ممثلاً جيداً لجيله الذى تعددت أشكال الكتابة عنده، كما كان أخذه للتجربة الثقافية مأخذ الجد الشديد من الشرق إلى الغرب إلى التراث، فضلاً عن التجارب اليومية التى جذبت «يحيى حقى» فجعلته يتناولها فى العديد من المؤلفات مثل السينما، والمسرح، والتاريخ، والأوبرا، والكونسرفتوار، وكتابته عن «سيد درويش» وموسيقاه، الذى كان حول اسمه نوع من الضباب قبل ما يتناوله عشرات الكتاب والنقاد.

وتأتى سلسلة من الكتب بعنوان «**فى محراب الفن**» التى قام بجمع موضوعاتها الناقد «فؤاد دوارة» لتكون من إسهامات يحيى حقى المهمة فى النقد الفنى والتطبيقى الذى يكشف عن ذائقة متميزة، وحس مرهف عالٍ تجاه الفنون المختلفة كالموسيقى والفن التشكيلى والعمارة.

آراء يحيى حقى فى الموسيقى

ولعلنا يمكننا أن نطالع آراء «يحيى حقى» ولفتاته الذكية والنقدية حول قضايا الموسيقى مما يؤكد على اتساع وشمول رؤية يحيى حقى على مختلف الفنون. وجدير بالملاحظة أن «يحيى حقى» لم يكن فى تلك الموضوعات يجلس فوق مقعد الأكاديمى المتخصص، بقدر ما كان الذواقة الذى يحاول الاتصال بالقراء عبر كلمات واضحة مفهومة وفنية فى معظم الأحيان. كما كانت ذات الكاتب - الأديب - تطل علينا دائمًا عبر آرائه وسطوره، فهو دائم الاهتمام باللفظة والتشبيه الذى يكون قطعة من الفن الرفيع، بل العبارات والكلمات الشعبية التى استطاع «يحيى حقى» بأسلوبه أن يضعها فى أنساق فنية موحية جميلة، وإذا عددنا تلك الألفاظ لما وقفنا عند رقم معين، فهذه هى طريقة «يحيى حقى» وأسلوبه فى الكتابة مع ملاحظة أن «يحيى حقى» الكاتب والشعبى كان موجوداً فى كل الأحيان لا يفقد السخرية تجاه موقف معين أو يتنازل عنها، فنقداته دائمًا تأتى ممزوجة بالسخرية، ونلاحظ ذلك عند حديثه عن الأوبرا.. فيقول:

«كانت دار الأوبرا تستلزم أن ترتدى «الفراك» فمن أين لى؟ أما أعلى التياترو فكان سباءة للفقراء من مستخدمى المتاجر الأجنبية، وإذا جلست بينهم أحسست بالغربة فى بلدى، ولعلهم يتساءلون بنظراتهم «كيف ومن أين أتى هذا الدخيل؟...»

وبهذه العبارات التى تحمل الكثير من السخرية يصور الكاتب أزمة المثقف ابن الطبقة الوسطى عند ولوجه إلى عالم الأوبرا التى تقوم أساسًا على التقاليد سواء فى العرض أو فى الاستماع أو فى مظهر الرواد. ويصف الأوبرا التى شاهدها فى روما فى العبارات التالية:

«هذه دار لا تولى وجهها ولا تفتح قلبها إلا للماضى، إلا للأعزاء من الأصوات أثبت الزمن أن تركتهم ياقوت وزبرجد وماس

وزمرد ولؤلؤ ومرجان، لا يبليها الزمن ولا ينقص قيمتها، بل يزيدها عراقة، ينبغى للقادم من الأحياء أن يعرق أعوامًا، وأن يدق بابها طويلاً قبل أن تأذن له بالدخول والانضمام إلى زمرة الخالدين، فالذوق هنا متحفظ حنبلى، كل بدعة ضلالة، وكل ضلالة فى النار. والنفقة هنا قاصمة للظهر، والإخفاق كارثة تهون دونها أية كارثة فى الكونسير، أو حفلة غناء منفرد....»

وتتجلى قريحة «يحيى حقى» الوصفية عندما يصف موهبة الإنسان أو المشاركة الإنسانية فى الأوبرا، فيعتبر أن حنجرة الإنسان أعظم آلة، فهى فذة غريبة عجيبة، ينبعث تدفقها رأساً من القلب.. ويقول عنها:

«إن هذه الآلة لغز لا يعلم سره إلا الله الذى يهبها لمن يشاء من عباده.. هبة من المولى وبلا عوض إلا الشكر، وتقدير النعمة حق قدرها، وصيانتها كأنها حبة العين، أو كأنها ذبالة ضوء الحياة ضد أعاصير الموت.. آلة تنطق بألفاظ لغة، ولكنها تذيب هذه الألفاظ عن قوالبها وشروطها لتنقلها إلى لغة النجوى بين الأفئدة التى خلقها الله سبحانه قبل أن يخلق لغات للبشر.. هذه الآلة هى تركيبة عجيبة فى أوتار رقيقة من لحم ودم فى حنجرة.. هى الصوت الإنسانى، وحده وبمفرده....»

أليست هذه عبارات عاشق للجمال والحياة متعبد فى محراب الجمال ومحب لكل ما هو فطرى وجميل، فهو يذهب للأوبرا لشىء واحد إن ضاع فقد ضاع كل ما عداه، يريد أن يستمع إلى غناء، حتى يطرب لحلاوة الصوت من كل الطبقات تينور وباريتون وباص للرجال، وسوبرانو ونصف سوبرانو للنساء.. وهذا كله يأتى مجتمعًا فى الأوبرا الواحدة منفردة أو ثنائية وأحياناً رباعية، وهذا فى رأيه يمثل سر سحر الأوبرا.

ولأن «يحيى حقى» مواطن محب للناس، وأديب محب للجمال، لذا فلقد كان يود من قرارة نفسه إشاعة الجمال فى كل شىء فى مصر، وأولاً فى الموسيقى والأغانى التى كان يصفها بالقبح والتخلف. ويقارن بين حفلات أوركسترا القاهرة والحفلات الإيطالية، فيبين فقد الأولى الكثير مما كان يحس به أثناء الاستماع للأوركسترا الإيطالية، وهو ما يسميه بالتراب غير المرئى الذى يملأ خياشيمه، وذلك التراب شىء معنوى وهو العراقة التى تفتقدها الأوركسترا المصرية، وهى التى تتأتى من تعاقب الأجيال ورسوخ التقاليد بين المكان وأهله، حيث لأوركسترا القاهرة - على حد قوله - «خشخشة» الثوب الجديد النظيف اللميع، وهو ما يمثل قفزة من حضارة إلى حضارة، وفى رأيه أنه لابد من الصبر، ومر الزمن حتى يتم الهضم، وكما يقول فى صورة فنية «لابد من دعكة غير متراخية لتزول هذه الخشخشة».

عن الأغانى

ولا ينسى الكاتب الكبير «يحيى حقى» - عند تناول للموسيقى - أن يتطرق إلى الأغانى، فيصفها بأنها محنة تصيب شعبنا التواق للأنغام بهذه الأغانى الرتيبة المكررة، كما يصف الأصوات التى تؤدى الأغانى بأنها هزيلة وقبيحة، وأنه يضع يده على أذنه عند سماعها لهذه الأصوات الفجة غير المهذبة التى تؤدى وسط تخت لا هو شرقى ولا غربى، ويصفه بأنه مثل مطبخ يتهدم.

كما يتحدث يحيى حقى عن أسلوب صنع الأغانى الوطنية التى تتم فى لهوجة وسرعة وبأمر أحد المسئولين، عندما يأمر كلا من الموسيقى والشاعر بضرورة عمل أغنية وطنية على أن يتم تسجيلها قبل مغيب الشمس. ويتساءل كيف جمعت الإذاعة بين شاعر بعينه وموسيقى بعينه ويدرك بأن ذلك يرجع إلى علم عند الإذاعة يسمى علم التوليف تختص هى به وحدها.

وسرعان ما يصور «يحيى حقى» ذلك الحال الكاريكاتيرى الذى يكون عليه كل من الشاعر والموسيقى الأشعث الشعر الذى لا يربط بينهما سوى التليفون، وكأنه يتم لقاؤهما - على حد قوله - فى حلقة ذكر حين تبلغ ذروتها، وقد تحدث معجزة ويولد لنا نشيد عبقرى تليفونى، ولكن لا يمكن الاعتماد على المعجزات فى كل الأحوال.

ويتساءل «يحيى حقى».. ما علامة الخلاص من التخلف؟ ولكنه يجد الإجابة تتلخص فى وجود الأغانى الرديئة، ويقول إن الخلاص من التخلف لن يتحقق إلا باختفاء هذه الأغانى لأنها مثل فذ للهبوط بالفكر والذوق، وتقوم بتخدير الأعصاب

حتى يصاب الإنسان بالبلادة المزمنة، ويرى أن تلك الأغاني تعتبر أنموذج للفن الذى يقدم لنا هذه الأغاني، مع زعم أنها أدت إلى الشعب حقه وحاجته إلى فن الموسيقى. ويؤكد أن تطور الأغنية لن يحدث إلا عندما يقصر زمنها، مع اقتباس موسيقاها لبعض الهمسات من التلحين الغربي، مع الرغبة فى أن يحل الإيقاع السريع محل الإيقاع البطيء، ويعيب على الأغاني التى تستمر ساعة وساعتين، كما يعيب على أسلوب الترجمة فى الموسيقى - ويقصد بها أن تقوم الموسيقى بترجمة الكلمات الغنائية بعد أن يؤديها المغنى باللحن نفسه بالموسيقى الصامتة.. ويصف ذلك فى عبارته الساخرة بقوله:

«يترجم المقطع الخارج من فم المغنية بإحداث صوت على الكمنجة لا تدرى هل هو تمزيق ثوب (بفتة) منشى، أو اعتلاج بطن بغازات بعد أكلة بصارة «أكلة شعبية مصرية»، أو هل هو صراخ منبعث من تحت ماجور لامرأة توشك على الولادة، أو هل هو تأوهات مخنث أو لبؤة مسعورة...»

كما يوضح كيف يظهر فى الأغاني المصرية غياب وحدة اللحن، مع أنها قد تكون موجودة فى بعض الأحوال، وذلك بسبب تكرار أداء المقطع الواحد ٥ مرات أو ٦ مرات. وبذلك نرى أن «يحيى حقى» شمل فى مقالاته عن الموسيقى موقفه من الأغان المصرية التى تشيع الهبوط فى الذوق العام، وتعبر عن تدهور أحوالنا وتخلفها، مع اعتبار أن مقياس ذلك التخلف هو الهبوط فى مستوى الأغاني كلمات، وأداء، وموسيقى.

موقف يحيى حقى من الفن التشكيلى

والملاحظ أن «يحيى حقى» قد أعطى للفن التشكيلى جهوداً ملحوظة تجلت فى الجزء الخاص بالفن التشكيلى؛ حيث تناول بعض الظواهر التى اعتبرها مرضية، لاحظها أثناء تردده على المعارض، وقدم نقده بالأسلوب الساخر الذى تعودناه منه، وتعرض للكثير مما يجرى مقدمًا آراءه التى أعتبرها شديدة التقدم بمقياس ما يدور حولنا الآن، فكانت آراؤه فى العرى - عرى المرأة فى الفنون - مناقضة ومناوئة لما يتناوله الوعاظ بالهجوم دائمًا دون أن يتناولوا بقية القيم الإنسانية مثل المروءة، والعدل، والشجاعة، والقيام بالواجب، وتحمل المسئولية. ويعتبر أن العرى فى الفنون يمثل قيمة جمالية تعمل على طرد الدمامة، متخذاً فكرة معيارية مقياساً لذلك ملخصها **«إن التبصير بالجمال ما هو إلا طرد للدمامة، وذلك واجبنا الأول»**.

كما قام بتوجيه الكثير من النقد للمتاحف المصرة المكدسة بالأعمال الفنية والتاريخية التى تحولت بها إلى مخازن صامتة، وطالب بضرورة انتقال هذه الأعمال بما فيها الأعمال الإسلامية للأماكن العامة والحدائق ومعاهد العلم ومكاتب الدولة.

ويتناول فى واحد من فصول الكتاب تقديم الفنان المصرى «محمود مختار» صاحب تمثال نهضة مصر، ويقول عنه:

«إنه نشأ بين الفلاحين كصبى فقير مسكين، لكن لا عجب أن يكون بين جنبيه لا روحه هو وحده، وإنما روح مصر ذاتها ليكون فنانها الأول - الأوحد - لم يسبقه أو يلحقه غيره، ليعبر عن أصالتها وعظمتها وجمالها وعبقريتها، عن إبائها ورقتها، عن كدحها وصبرها، عن قدرتها على الدوام والتطور معا...».

ولعلنا نرى أن كل ذلك يتجلى من أعمال مختار «غير المسبوقة»، مثل **«على شاطئ النيل، وعند لقاء الرجل، حارس الحقول، العودة من النهر، مالئة البلاص، بائعة الجبن، الخماسين»** فضلاً عن تمثاله العظيم الذى جسد روح الأمة بعد ثورة ١٩١٩ والمسمى **نهضة مصر**.

ويطالب يحيى حقى وسط كل ذلك بضرورة الاهتمام باللمسات الجمالية فى الأبنية التى نقيمها، كما ينتقد أساتذة الفنون أثناء تعاملهم مع مشروعات التخرج للطلبة الذين سهروا الليالى داخل جماعات مثل جماعات العمل يواصلون الليل بالنهار، حتى ترضى هذه المشروعات لجان الفحص والتقييم الذين يمرون مرور الكرام - على حد قوله - على تلك فى زمن قصير للغاية متخذين من موعد القطار سببًا لذلك، وكأن وجودهم تبرئة ذمة.

والملاحظ أن «يحيى حقى» قد خصص لتمثال «النبى موسى» لمايكل أنجلو عدد ثمانية موضوعات نشرها متوالية فى جريدة المساء فى المدة من ١٩٧٠/٨/٣ وحتى ١٩٧٠/٩/٢٨ قام فيها لا بعرض إعجابه بتمثال «النبى موسى» لأنجلو، وإنما بتناول النواحى الغامضة فى التمثال، أو الجوانب التى تثير

الحيرة، وهو ما انتاب عشرات النقاد الذين تناولوا هذه التحفة الخالدة، وعرض في موضوعاته آراء النقاد الأوربيين من عصور مختلفة، نافيًا عن نفسه الخبرة والتخصص في الفن التشكيلي والنحت، وكان في اهتمامه يحاول أن يتمثل المعنى الباطني في كل عمل من الأعمال، وذلك ما جعله يتعرض لآراء النقاد ويكون سبيله لذلك أن يرجع لعشرات المراجع باللغات الفرنسية والإنجليزية والألمانية، ويعتبر أن عظمة العمل الفني تتمثل في أن يبقى مئات السنين متحدياً المشاهدين على كشف الغموض فيه، ويقول:

«لم يحدث لتمثال آخر أن خلف في نفسي ما خلفه تمثال النبي موسى من أثر بليغ. وكم مرة صعدت السلم الشاق الذي يؤدي من شارع كافور إلى الميدان المتوقد بالكنيسة قليلة الزوار للصلاة، وكنت في كل مرة أحاول أن أتماسك، وقد صوب لي البطل المنحوت نظرة ملأى بالغضب والاحتقار...»

ويوضح أنه لا يوجد في العالم عمل فني أثار من الجدل وتناقض الآراء ما أثار هذا التمثال، ويصفه بأنه كأنه إله وثني. ويتجلى ذلك الغموض مع حيرة النقاد حول تفسير جلسة «موسى» على الحجر، وتقديم ساق على أخرى، ووضع يده أسفل الذقن، وحمله للوح الوصايا العشر، وهل ستقع الوصايا أم أنه يسندها بذراعه الأيسر، ونظرته، وجدائل شعره، ومسحة الغضب فوق وجهه، هل يوجهها لقومه الذين عبدوا العجل الذهبي عندما تركهم وصعد الجبل للحديث مع الرب...... عشرات التساؤلات والاستفسارات اجتهد النقاد في كل العصور لتفسيرها، وذلك ما جعل «يحيى حقي» يلجأ لآراء النقاد في دراسة شديدة التحدد لتمثال «النبي موسى» لمايكل أنجلو.

وجدير بالملاحظة أن ما قام به الكاتب والفنان الكبير «يحيى حقي» كان محاولة للفهم كما يوضح، وليس محاولة للاستعراض كما يفعل الأكاديميون، فقد تلبسته روح أنجلو بعدما انبهر بتمثاله. وحاول بقدر كبير من الجهد الوصول إلى المعاني الغامضة في التمثال، مما لجأ به إلى الرجوع إلى نصوص من العهد القديم. ويبين بعد تلك الرحلة من البحث والتقصي أن أنجلو لم يقدم «موسى» كما عرفه التاريخ، بل كما رآه هو كشخصية ذات عزم، وقادرة على السيطرة على أناس يعصونه. فكان التمثال مزيجاً لما جاء في الكتاب المقدس، وما اعتلجت به نفس الفنان الكبير الخالد «مايكل أنجلو» من عواطف جياشة حول شخصية البابا «جول الثاني»، الذي صنع التمثال ليكون بجوار ضريحه.

وماذا عن العمارة

وتأتي آراء الكاتب والفنان الكبير «يحيى حقي» عن فن العمارة لتكمل دائرة آراء «يحى حقي» عن الفنون المختلفة تناول فيها الكاتب الكبير علاقة المنفعة بالجمال في العمارة، وتعرض لأساليب وطرق مختلف الطبقات عند تشييدهم لعمائرهم ابتداء من سكان الأحياء الفقيرة، كالخرط مثل خرطة أبو السعود وخرطة زينهم «من ضواحي القاهرة»، إلى عشش وسكانها مثل عشش الترجمان التي كانت كائنة في وسط المدينة بحي بولاق خلف جريدة الأهرام حالياً وأزيلت منذ نحو ربع قرن، وسكان الربوع والأحواش، وحتى عمارة الطبقات الغنية الموسرة من البكوات وكبار التجار ومتوسطيهم، وهي العمارات الأثرية الآن مثل بيت السناري، وبيت السحيمي، ووكالة الغوري التي يعلن «يحيى حقي» أنه ما زارها في يوم ما إلا وتمنى أن يكون له فيها حجرة في آخر أيامه.

كما يتعرض «يحيى حقي» للعمارة الأوروبية، و«مساكن الفقراء كما صورها الكاتب الإنجليزي «ديكنز» في العصر الفيكتوري، والقصور الكبيرة الضخمة مثل قصر «فرساي»، بوصف تلك العمارات من علامات الثراء والفخفخة التي تمتع بها سكانها عندما بنوها.

ويحدد الكاتب «يحيى حقي» طرز العمارة السائدة في مصر في أربعة طرز أو نماذج هي:

١ - الطراز الفرعوني:

وهو الطراز الذي شاع في مصر بعد ثورة ١٩١٩، والذي بني على نمطه ضريح «سعد زغلول»، وهو الطراز الذي روج له «سلامة موسى» و«محمود مختار». ولم يشع هذا الطراز.

٢ - الطراز الإسلامي أو العربي:

وهو الطراز الذي بنيت على أساسه دار الكتب المصرية القديمة، ووزارة الأوقاف، ومعهد الموسيقى العربية. ولقد شاع هذا الطراز عند بعض البكوات والباشاوات. ويلاحظ «يحيى حقي» أن الأجانب الكارهين لانضمام مصر للقومية العربية انحازوا إلى هذا الطراز بدلاً من الطراز الفرعوني.

٣ - الطراز المويسك:

وهو الطراز الذى وصل إلينا من إسبانيا أو الأندلس، وهو الذى بنيت على أساسه العمارات ذات البواكى، مع الشرفات الواسعة المكشوفة أحياناً مثل عمارات مصر الجديدة. وينتصر «يحيى حقى» لهذا الطراز لما فيه من جمال ظاهر ومتعة عند الاستعمال.

٤ - الطراز الحديث:

وهو طراز الأسمنت المسلح الذى - فى رأيه - قضى على كل الطرز الأخرى من أجل المنفعة كعنصر وحيد، ولا شىء غير المنفعة.

ويبين «يحيى حقى» أبعاد الفوضى التى سادت العمارة فى مصر، والتى ظهرت فى الأحياء الجديدة التى بدت - كما يصف - فى أقبح صورة، ويعبر عنها فى عبارات ساخرة لاذعة:

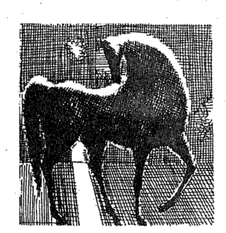
«إننى أغمض عينى إذا مررت بها... أحس كأننى أمر برصيف محطة كوم عليه مسافرون خائفون متعجلون، أمتعتهم حقيبة وكيس وزنبيل. بعضها جنب بعض وفوق بعض، ليس هنا شعور بالسكن والاطمئنان، ولم نملك شعورًا بالمتعة والراحة.. أبنية لا تقى من الحر أو البرد، والويل لمن سكن الأدوار العليا من أمثالى.. إنه بطل فى مسرحية «لتنسى وليامز» يكون اسمها.. فأر تحت سطح من صفيح ساخن».

ويستثنى «يحيى حق» من كل ذلك ما قام به المهندس الراحل «حسن فتحى» فى النماذج التى قدمها للعمارة فى قرية القرنة، والفيللا التى أقامها أمام حديقة الحيوان وغيرها باعتبارها نماذج لا تخلو من الجمال، كما أنها تؤدى المنفعة نفسها والراحة والمتعة.

ولعلنا بعد ذلك العرض لبعض أفكار «يحيى حقى» فى الفنون المختلفة «موسيقى، وفنون تشكيلية، وعمارة» نرى اتساع رؤية «يحيى حقى» لمختلف الفنون مع نظرته الجدلية التى تربط الفنون ببعضها لإظهار ما فيها من قيم جمالية لإشاعتها، مما يؤكد على روح إنسانية شاملة. كما وأن الملاحظ أن «يحيى حقى» يحمل روح ناقدة للذات قبل نقدها لمختلف الأحوال والفنون من حوله، وكان فى كل ذلك الكاتب صاحب الأسلوب الذى عرفناه صاحب طريقة خاصة فى الكتابة تضع اللفظة الشعبية أو العامية الدارجة فى إطار فنى معين، حتى يوصل فكرته، فضلاً عن استخدامه للأمثلة الشعبية التى يمكن أن توصل السخرية من الموقف أو الحالة التى يتناولها.

وباختصار كان «يحيى حقى» متفرداً فى طريقته وسط أبناء جيله من المبدعين والكتاب، فهو مغرم باللفظ والعبارة، والتركيب داخل العبارة، يضع اللفظ الشائع الذى لا نظن أن له ظلالاً معينة داخل نسق جميل، سرعان ما يجلو العبارة كلها عن حيوية وحياة لم نكن نتوقعها، وتلك هى ما نسميها الكتابة الفنية، فهو أقرب إلى الفن فى الصياغة والتصوير والتعبير، مما ميزه عن أبناء جيله واللاحقين عليه.

ولذا نرى - فى الختام - أن «يحيى حقى» فى كتاباته الصحفية والنقدية كان ينتمى للكتاب أصحاب الأساليب الخاصة، مما ميزه وأمد كل ما كتبه سواء كان إبداعاً أو نقداً أو متابعة للحياة الفنية بطاقة روحية كبيرة يمكن أن تعيش بها كتاباته ربما لمئات السنين.



source of inspiration, and could be employed in performing arts .

This issue contains five testimonies by five creative women writers in different creative fields; Shar Tawfik presents her testimony under the title **"Ancient and Egyptian Folk Traditions"**, plastic artist Sawson Amer presents a testimony entitled **"Tradition in Contemporary Plastic Paintings"**; The testimony which ensues in offered by documentary film director" Atyat Al Abnoundi under the title **" Documentary Cinema And The Rhythm Of Life"**. Novelist and short story writer Meral ALTahawi offers her own testimony entitled **"Knowledge is The Prologue To The Tale;"** Nemat AL Behirei's testimony **"The Age of innocence and the Magic of the tale"** is then presented.

In Al Founoun AL Shabiya art tour, *Dr. Suzan AL Sai'd* writes about the procedures of the inauguration of the ethnographic museum of the cultural heritage of AL-Wahat (The Oases) at Luxor in the internal Oases. *Dr. AL Sai'd* starts her article with a theoretical introduction about the museum concerned with the classification of popular culture and peoples' traditions. The ethnographic museum concerns itself with the physical aspects of man. The folkloric museum is mainly concerned with the collection of cultural materials which and illustrate the arts and creativity of man. The primitive museum is basically concerned with collecting the artistic materials of primitive tribes.

Dr. AL Sai'd sets out to describe the ethnographic museum at Al Wahat (Oases). She describes its location, and the materials exhibited at the museum. She outlines the efforts which led to the establishment of this museum and specifically to the efforts of Prof. Alya Hussein which started in 1960 when she was still a ph.D.candidate. Then, she refers to the procedures of inauguration which were attended by general Medhat Abdel Rahman, governor of AL Wadi AL Jadid (The New Valley) together with a constellation of folk art officials and Islamic and coptic archeologists.

The tour also comprises a review of an M.A. Thesis by Sawsan Mohamad Mahmoud Al Janaini entitled **" Environmental Arts And Toursic Constructions In Sinai"**. The thesis was defended at the faculty of fine arts, Helwan university under the supervision of Prof. Mamdouh Abdou Yousef, former Professor of decoration of the college. Prof. Gawdat Nasr Bebawy acted as a co-superviser. The discussion committee consisted of Prof. Mohamad Abdel Fatah AL Beyali, former head of the decoration department at the college and Prof. Suleiman Mahmoud, professor of folk art and former dean of the faculty of artistic education.

Nadia AL Sensousi reviews the introduction and various parts of the thesis which comprise a historical survey of the diverse enviromental arts Of Sinai particularly in the field of touristic construction in the coastal regions in Sinai. This thesis is regarded as a unique effort in the domain of aesthetic and artistic vision of Sinai's environmental arts and getting inspired by it in touristic construction .

To AL Founoun AL Sha'bia Library, *Mr. Shams Al Din Moussa* offers an artistic and folkloric reading of artist and literary pioneer Yehia Haqi. Haqi was born at the end of the ninteenth century. Haqi's talent flourished in the first quarter of the twentieth century and his stature equals that of Taha Hssein, Aqad, Salama Mousa, AL Mazni, Tawfik Al Hakim, Hussein Fawzy and others. The reading tackles the artistic aspects of Haqi's creative and critical texts which are charecteristically vivid and vital .Moussa provides an analytic study of Haqi's word formation, phrases, sentence construction, imagery and figures of speech. The study also handles the nationalistic and folkloric aspects of Haqi' concerns with music, singing, architecture and plastic arts.

Moussa maintains that Haqi's everlasting works and the energetic spiritual ambience which they create are an outcome of the interlocking of artistic and folkloric aspects in his works.

his rooms and that the jar came to him since he is the person destined to have it.

With *Mr. Ibrahim Helmi* we can read **"Maqamat Al Hariri"** as an expression of the folk manifestation of the culture of Arab society. This study is the third one in this issue which undertakes to investigate the Arab written tradition. Here, the research - worker proposes the view that the Arab cultural environment during the Abbasid era teemed with popular images which were characteristically original and striking in their adherence to Arab folkloric legacies. This is manifest in their proverbs, customs, traditions riddles, crafts and professions and in their books, particularly in "Maqamat AL Hariri."

Dr. Mohamad Emran registers the interest in folk musical tradition in Egypt during the previous century. His study is entitled **"The Interest in Folk Musical Tradition in Egypt. Its origin and Development"**. This interest approximately covers the period of the last fifty years when it coincided with the active academic studies about music and the act of drawing inspiration from such music.

The research - worker traces the development of musical instruments and musical forms of expression and research mechanisms. *Dr. Emran* is particularly keen on not overlooking the various instruments in Egyptian folk musical tradition. He offers us an exposition of the efforts exerted by travellers and orientalists from the end of the Eighteenth century up to the present time where he comes across the efforts exerted within the framework of what is now called "The protection and maintenance of oral traditions in Egypt". This covers the following aspects:

1. The efforts of historians, travellers' work and the work of and Orientalists .
2. Filed collection and archives.
3. Classification of folk music.
4. Musical studies and research works.
5. The employment and drawing inspiration from folk music.
6. This issue of preservation and maintenance.

Yemeni research worker Arwa Abdo Othman contributes a study entilled **"Some Ramadani Traditions Of Yemeni Children"**. The researcher detects some of the traditions practised by Yemeni children in celebration of the holy month of Ramadan. The study tackles how these children receive this month with songs accompanied by games and folk dances. Among these traditions are AL Shawa'a, Al -Tansir, Laylat AL-Shala'aba and ALMasy. The article shows the methods and living styles associated with every one of these four occasions. The article also describes the songs and the singing places related to these occasions. The research-worker ends with compiling a glossary of the terms employed in her study.

Mr. Amer Mohamed AL Waraqi undertakes to study AL Rabab musical instrument as it occurs in Arabic lexicons and books and some foreign books translated into Arabic. The research- worker traces the significance of this instrument sin such Arabic lexicons as AL-Mosbah AL Mouner (The Luminous lamp), Mokhtar AL Sahah (Al Sahah's section) and other dictionaries. Etymologically, the term **"Rabab"** means white clouds. According to Al Mogam Al Wagiz (The Concise Dictionary), it denotes a musical instrument with one string. The research - worker also consults The Dictionary of Folklore compiled by *Dr. Abdul Hamid Younis*. According to this dictionary, the term "Rabab" refers to a musical instrument with a string and a bow, used in sining popular verses and is accompanied by folk music.

Mr, Magdi Al Gabri describes rite of sobo, (celebrating the seventh day of a newly born babe) as a ritual practice which is not confined to the celebration held to honour the baby on the seventh night after his birth but is preceded by preparations which occupy the sixth days preceding the day of sobo' AL-Gabri maintains that this celebration belongs to the arts of folk kinetic performance. As such, they could be a

the circumstances. Thus, the tale could change its shape, but its substance remains essentially the same.

To the domain of material culture, *Mr. Magdy Abdel Gawad* Othman contributes a study entitled . **"A Contribution to the Lamps of Mamebuki Period in Egypt"**. This article examines an enameled glass lamp found recently among the possessions of a labourer at the mosque of sheikh Mohamad Al Shenaway at the village of Mahalet Marhoum which lies midway between Tanta and Al Mahla Al Koubra. The Labolurer reported that the lamp existed at the ancient muosque before its demolition.

The study offers a detailed description of the lamp, its state, measurements, artistic and ornamental features. The descriptive study of the lamp revealed that the lamp contained all the basic elements which constituted the overall artistic and ornamental shape of lamps. The analytic study of these constitive elements is believed to comprise:

1. The "Ronoqs" and the function of their owners.

2. The series of titles.

Close analysis made it possible to determine the date of the lamp and to place it within the accurate period in which it was maufactured. According to the author of this study, the lamp dates back to the Mameluki period in Egypt (Towards the end of the eighth century of Hegira, which corresponds to the fourteenth century A.D.)

The lamp was probably made during the reign of Sultan King Abo Sa'ad Sayef Edin Barqouq Ibn Anis AL Othmani AL-Jarkasy, the twenty-sixth of Mameluke sultans in Egypt the and the first Jarkasy king.

Mr. Mohammad Bahnasy translates an article called : **"Forms Of Folklore. Prose Narratives"** by William Bascom, professor of anthropology at the university of California and prefaced by Prof. Alan Dundes. Bascom proposes the term "Prose narrative" as a broader category comprising three narrative forms, namely myths, legends and folk tales. The three forms are linked together as sub-categories of a broader formal category "Prose narrative". This proposal provides an adequate taxonomic system in which all kinds of prose narratives could be placed within a single category which has been formally defined. As such, this resembles what happens during the classification of proverbs, riddles, ballads and other verbal arts. Prof. Bascom conducts an overall survey of all types of traditional prose narratives, relying on many filed reports filed by anthropologists in many areas of the world.

In his preface to this article, Prof. Alan Dundes believes that in reading Bascom's article, we should take into account the distinction between analytic and native categories. We should also, Dudes contends, distinguish between narrative forms, by borrowing the linear model of temporal progression. Dundes maintounis that we should be concerned with the qualitative differences among narrative genres.

The considerations proposed by Dundes could be a reading guide to Bascom's taxonomy system which is badly needed in folkoric studies .Folklore, like all other fileds of study, is in a dire need for determining and outlining its basic terminology since it is one of those sciences which have been afflicted with the curse of conflicting and contradictory definitions.

Dramatist Ra'fat Al Dewiri presents his translation of a Japanese folktale about dreams. At the Japanese village Nomora, lady Tosson Atanaby, the village narrator, sat and started to tell Rabert G.Adams (The tales' collector) the story of **"The Man Who Bought A Dream"**. In this tale, a villager buies the dream of his neighbour and falls into debt in order to make this dream come true and earn a jar full of gold. The man sets on an arduous journey, but soon gets back without the jar. Thus he returns without a single farthing, only to discover that, inside his house, gold covers the grounds of all

has acquired. That is why the narrator marries him to four women, and this is the single instance of polygamy in **"The Nights"**. This objective reading of the tale could possibly pave the ground for different readings of the same text from different perspectives and with the aid of multiple methodologies.

Mr. Mohamad Abdel Rahman presents a translation of the Nigerian myth **"The Woman Who Endeavoured To Change Her Destiny"** which is drawn from **"The African Creation Myths"** Collected by Oli Pierre.

The myth tells the story of Agabodina, a Nigerian woman of unmatched lgendary strength. At an earlier age, she had the power to heal the sick, to forecast events, and see the future. she could also interpret the language of animals, grass and trees. Although she shot to fame, she felt that her life is vacuous and wanted to have children. She thought that she must leave for her mother Wowing in order to have herself created anew. She soon embarks upon her journey and resumes her quest until she is divested of all the powers she formerly wielded and thus could not connfront Wowing. She walked and wakled until she came across a pregnant woman in whose eyes she conceals herself. Up to the present time, Agabodina still looks at the on-looker when he gazes at the eyes of anyone.

Dr. Ibrahim Abdel Hafiz Offers a translation of Allert lord's **"The Impact of the Invariable text"**. Thes article was

published on the occasion of honouring Roman Jakobson on his seventieth birthday (11 October, 1966). In this article, Lord poses a question: To what extent do written texts exert an influence on oral tradition?. "What I want to do in this paper", says lord, "is to address briefly such a question, and to gauge some evidences proposed by the use of filed materials in Milan Barry's collection of oral literature. I will limit my mission to textual or verbal impact. Thus Lord divides Barry's text into three unequal categories, as follows:

A-Songs which have not been impressed by any written categories and which remain entirely intact with regard to its traditionality and orality.

B- This category is larger in kind and shows signs of being influenced by the Karasatchy published group. (It was collected during the first quarter of the nineteenth century).

C- Texts which are regarded as specimens of a total copy or of the literal preservation of a book. Lord tests a texts from each group to uncover, precisely, the differences between old and new texts and gauge the importance of living tradition during the performance of texts and at thet time of their creation.

AL Fonoun Al Shabia resumes the serial translation of Matheas and Walter Woller's book of German Folktales. The chapter translated from the German by Mr. Ahmad Farouq is entitled **"A Special Chapter about The Tale of The Cat with The shoes"**. This chapter is the resumption of a basic leitmotif in this tale, and how it is retold and reformulated without deviating from the original leitmotif. The aid afforded by a smart animal to man is an instance of one such leitmotif. It recurs frequently in old tales of magic and in fables. The cat belongs to this category of smart and helpful animals. It is enough to mention the respect paid by Ancient Egyptians to this animal.

The Woller brothers outline the narrative stereotypes of this tale in different regions of the world and shows their difference from the original stereotype. A cross-section of this tale would reveal the breadth-in scope of this single tale. The animal leitmotif which exists in many ancient narrative repertories had the power to develop and transform itsef and consequently the tale continues to live and witness the transformation of its narrators, listeners along with the environmeant in which it gets told. This is due to the fact that the tale has been formulated in accordanice with the poetic law which might be modified in accordance with

harshly criticized and it became evident that the facts provided by ethnography do not completely conform to his utalitarianism.

Relying on his structuralist methodology, levi Strauss consolidates the view of Marcel Mauss when he stresses the fact that the unseen logic underlying religious ideas has never been utilitarian (functional) at all.

Anthropologists were mainly concerned with drawing a distinction between sorcery and pernicious magic. Anthropological studies and researches are based on two perspectives: a cultural perspective based on causality and the mysterious logic of beliefs and a structural perspective, based on social relationships between individuals and communities (social structure). Ultimately, the author of this study emphasizes the necessity of education as the sole means of rooting out magical superstitions.

Algerian *Prof. Mohamad Aylans*, porofessor of folk literature and arts at the university of Enaba, presents a filed study of naming and surnaming in Algeria. He maintains that a name is a word referring to and characterizing a person and thus it destinguishes him (civilization - wise) from other persons belonging to other peoples. Naming is also a means of distinquishing persons socially, culturally and politically. Added to that, naming could turn out to be a significant historical source referring to historical or religious events. That is why nations have been particularly keen on accurately naming the people belonging to them.

The present filed study provides a link between name, tilte, surname and nickname and their relations to the social environment.

Names might be singular (based on either improvisation or derivation) or compound (made up of two names or of a compound noun and the prefix Abo (father of), or Ibn (son) or walad (son), or a noun compound plus the ascriptive yaa (yaa Al Nasab) or predicatively or attributively compounded nouns).

The study highlights the referentiality of naming or the source to which one mignt resort in order to change the original signifiance of the name so as to make it refer to a similar relationship, to bring good luck, to stave off disasters, to get closer to God or to commenorate one's ancestors. Dr. Ayclan ends his study with a compilation of twenty-eight name references, ranging from sources of Islamic rebligious beliefs to sources based on furniture items ar household appliances.

Mr. Emad Aly Abdel Latif Offers his own reading of the folktale of **"Aly AL Zeebaq AL Masry"** (The Egyptian ALi The Quicksilver), which is one of the tales of **"The One And Thousand Nights"**. It depicts Aly as a shrewd and deceitful trickster. Abdel Latif reads this tale as a quest journey after knowledge and this reading is supposed to be one of the potential objective readings of this tex. As such, it is based on the assumption that the journey to Baghdad represents the path of knowledge which manifests itself on the internal and the external levels. This reading is founded upon examining the relationship which accrue among the various characters of the tale: Al Saqa (the water-carrier), Shah Bandar Al Togar (the chief of merchants), Sab'e Al Fala (the desert lion), the nomad and his tribe, the little boy, Dalila the impostor, Zeinab the con-artist, Zorayek, the fish dealer, the jewish magician and his daughter, the daughter of Saqti, the followers of Salah AL Din the Egyptian, Ahmad Al Danaf (Chief of tricksters in Baghdad) and the caliph who commanded Aly to recount his tale in minute details and who endows him with the palace of the jew. Thus Aly has run the full course of knowledge and got rid of the confines of nature and subjugated his desires and instincts. Aly does not represent the negative stereotype of the knowledge - seeker. On the contrary, he has mastered all the tools of knowledge such as the appropriation of intellect,and intuition and spiritual knowledge and has become quite qualified to inhabit the earth and conquer it with the the knowledge he

This Issue

The issue opens with the second part of *Dr. Lotfi Houssien Selim's* inquiry into the definition of the mythical in written Arabic tradition. This article serves as a sequel to a study published in issue no: 15-16 and is entitled **(Myth In Ancient Arabic Literature. Verse And Prose At The Pre-Islamic Age)**. This study tackles the literature of the Jahili (Pre-Islamic) era which covers a period of 150 years before the emergence of Islam. This period is an extremely fertile ground for the study of myth.

Dr. Selim here offers his second study entitled **"Myth in The Religious Tradition"**. The study is based on an examination of the connection between the Arab mind and other non-Arabs in the Abbasid and Omayad eras such as the Persians, the Greek and other peoples. It was during that period that the movement of translation and book compilation started. The annals of the Arabs, their chronicles and historical narratives recounted by such historians as Wahb Ibn Monabeh, Ka'ab Al Ahbar and others became well - known.

This study tackles the myths associated with the creation of earth and of Adam (Peace be upon him) and the rites of the bestowal of honours upon him. *Dr. Selim* detects, in the sayings of Ibn Abbas, two factors based on mythical exaggeration, namely the measurement and time factors in the story of the creation of Adam(Peace be upon him). *Dr. Selim* also examines the narrative account of the seven layers of the earth recounted in Al Tha'laby's **"Narratives of the Prophets"** known as Al-Ara'es about the life of the fifth earth and the eighteenth canine teeth with which each layer of the earth is endowed.

In his Quranic commentary, Al Qurtoby narrates a story about the confrontation between a story-letter (narrator) and Iman Ahmed Ibn Hanbel and Yehia Ibn Ma'en at the mosque of Rasafa. The narrative recounted by Al Qurtoby has, in *Dr. Selim's* words, serious implications as it uncovers the existence of story - tellers who stood at public places and faked stories and apocryphal prophetic traditions and consolidated them with right ascription which they learned by heart.

This study also tackles the exaggeration and miscalculation of numbers in the work of Wahb Ibn Monabeh. The study also highlights the mythical explanation of natural phenomena. *Dr. Selim* shares Al Qurtobi's scepticism when he says in his commentary on fabricated prophetic traditions: "This is inadmissible and cannot be conveyed and only God knows".

Prof. Sayed Hamid presents his translation of a study about magic. The relationship between magic on the one hand and religion and science on the other has been one of the primary concerns of the anthropologists. Throughout the nineteenth century, the interest of anthropologiss has been confined to the origin of magic and its relation to religion. This relationship is represented by the work of Edward Taylor and that of levi Brühl. It has also been limited to the assertion of evolutionary issues related to religion and science and less with magic as in James Fraser.

At the inception of the twentieth century, the utalitarian attitude of Malinowski made its appearance. In this respect, Malinowski made the assertion that magic fulfills utalitarion functions for individuals. Molinowski was



● الأسعار فى البلاد العربية:

سوريا ٧٥ ليرة، لبنان ٢٠٠٠ ليرة، الأردن ١,٢٥٠ دينار، الكويت ١,٢٥٠ دينار، السعودية ١٥ ريال، تونس ٤ دينار، المغرب ٤٠ درهم، البحرين ١,٥٠٠ دينار، قطر ١٥ ريال، دبى ١٥ درهم، أبو ظبى ١٥ درهم، سلطنة عمان ١,٥٠٠ ريال، غزة/ القدس/ الضفة ١,٥٠٠ دولار

● الاشتراكات من الداخل:

عن سنة (٤ أعداد) ١٢ جنيه، ومصاريف البريد ٨٠ قرشًا وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية أو شيك باسم الهيئة المصرية العامة للكتاب

● الاشتراكات من الخارج:

عن سنة (٤ أعداد) الدول العربية: ١٢ دولارًا
أوروبـا: ١٦ دولارًا
أمريكا: ٢٠ دولارًا مضافًا إليها مصاريف البريد

● المراسلات:

مجلة الفنون الشعبية * الهيئة المصرية العامة للكتاب * كورنيش النيل * رملة بولاق * القاهرة

تليفون: ٥٧٧٥٠٠٠ - ٥٧٧٥١٠٩

AL - FUNŪN AL-SHAĀBIA

FOLK-LORE

A Quarterly Magazine,
Issued By: General Egyptian Book Organization, Cairo.
No: 64-65, July 2002 / March 2003

Founded and edited by Prof. ***Abdel-Hamid Yunis,*** *in January 1965. and Supervised artistically by Mr.* ***Abdel-Salam Al-Sherif***

Chairman of GEBO
Dr. **Samir Sarhan**

Editor-in-chief
Dr. **Ahmed Ali Morsi**

Deputy Editor-in-chief
Mr. **Safwat Kamal**

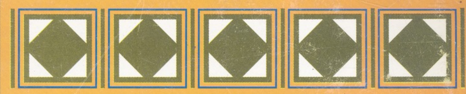
Managing Editor
Hassan Surour

Art Director
Youssef Shaker

Editorial Secretary
Mohammed H. Abdel-Hafiz



AL - FUNUN
AL - SHAABIA


FOLK-LORE

مطابع
الهيئة
المصرية
العامة
للكتاب

٣٠٠ قرشا